WÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

U. I. C. C.
APR 24 1973
LIBRARY

ZESZYT 7-8

TWÓRCZOŚĆ
LIPIEC — SIERPIEŃ
1948

TREŚĆ ZESZYTU

EDMUND OSMAŃCZYK: LAUR
ZYGMUNT KAŁUŻYŃSKI: SERGIUSZ EISENSTEIN CZYLI REHABILITACJA HISTORII
GEORG LUKACS: BALZAC JAKO KRYTYK STENDHALA
STANISŁAW CZERNIK: PRYMITYWY POEZJI LUDOWEJ
TADEUSZ PEIPER: JOUVET W POLSCE
JANUSZ MAKARCZYK: SUDAN — RETORTA NIEISTNIEJĄCYCH NARODÓW
LUCYNA KRAŚNICKA: DZIENNIK Z REWOLUCYJNYCH DNI KRAKOWA
SPRAWY I TROSKI:
KAZIMIERZ WYKA: MUZEUM NA KÓŁKACH
SPRAWOZDANIA:
K. W. ZAWODZIŃSKI: DWIE ANTOLOGIE
JERZY KWIATKOWSKI: OD WSI DO WSI

TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

ROK IV ZESZYT 7-8

LIPIEC—SIERPIEŃ 1948

DRUKARNIA NARODOWA W KRAKOWIE
M — 34300

DMUND OSMAŃCZYK

LAUR

I

Tłumię wzruszenie, znane wszystkim początkującym „literatom", wzruszenie ıstawiania pierwszych zdań mających rozpocząć opowiadanie „własnymi sło-vami" przeżyć i wydarzeń, które rzeczywiście miały miejsce. — To długie ıierwsze zdanie zasmuciło mnie swą niezaradnością. Przecież w ten sposób :aden szanujący się „pisarz" nie rozpoczynał noweli. Noweli? — Ba, gdybyż o mogła być nowela!

Widzę, że bez wyjaśnień nie wybrnę ze wstępu. Otóż jestem z zawodu z zamiłowania historykiem i kronikarzem. Nie posiadam, niestety, zdolności ıpisywania zdarzeń, nie mieszczących się w kronikach dziejów ludzkich. Każdy zczegół odkryty w dawnych zapiskach czy dostrzeżony w życiu współczes-ıych mi pokoleń jest dla mnie przede wszystkim ważkim przyczynkiem histo-ycznym. „Scisłość opisu uchroni przyszłych badaczy od błędnych wnios-ków" — powtarzał nam wielokrotnie wielki Adam Rot, twórca światowego nstytutu Zapisywania Dziejów Współczesnych. Dwa lata spędzone w pra-owni Adama nauczyły mnie ścisłości opisu i tego upartego przybliżania się lo prawdy, jakie daje jedynie naukowa dyscyplina myśli. I, aby przełamać literacką" niepewność, podkreślę jeszcze z dumą, że w ciągu trzydziestu lat ıaukowej i kronikarskiej orki nigdy nie spotkał mnie zarzut nieścisłości i do-łam, że chociaż nienawidzę wszelkich tytułów i odznaczeń — odrzucałem vszystkie z zarozumiałością wolnego człowieka — przecież jeden tytuł przyją-em i zachowałem jak najwyższe odznaczenie: tytuł Honorowego Kronikarza nstytutu Rota.

W tym tak mało znanym ogółowi instytucie (Adam nienawidził propa-ıandy) zapisy współczesności dokonywano w dwóch głównych działach: — v Dziale Czynów Ludzkich i w Dziale Ludzkiej Wyobraźni. Alfabetyczna :artoteka osobistości żyjących rzeczywiście w świecie (białe kartki) i żyją-ych tylko w wyobraźni ludzkiej (kartki zielone) była wspólną dla obu dzia-ów, i ta wspólnota była jedynym wyjątkiem w ściśle rozgraniczonym dwu-wiecie Wydarzeń i Wyobrażeń. Adam Rot był zdania, że przyszły historyk,

jeśli chce rzetelnie ocenić, dajmy na to, pierwsze ćwierćwiecze naszego stu lecia, znać musi nie tylko życiorysy Wilhelma II, Clémenceau czy Wilsona lecz również życiorys Szwejka.

W Instytucie obowiązywała jednak zasada, że życiorysów opracowywa nych nie wolno było ogłaszać dopóty, dopóki osoba opisywana żyła, czy t w rzeczywistości, czy też w wyobraźni pisarza przedłużającego w nowych opowieściach dzieje swego bohatera. Do znalezienia się w dostępnej dla histo ryków całego świata Bibliotece Żywotów Ludzkich miały zatem prawo tylk żywoty pełne, zakończone w sobie i wyczerpująco ściśle opisane.

Rodzajowo nieokreślona praca moja o Wawrzyńcu jest więc sprzeniewie rzeniem się zasadom, którym, niewątpliwie pod wpływem Adama, wierny by łem przez lat dwadzieścia. Wawrzyniec żyje bowiem, co gorsza nie w me wyobraźni, lecz namacalnie, tak jak ja, w społeczności europejskiej, ma za sobą życia lat blisko pięćdziesiąt, a przed sobą, daj Boże! drugie tyle; znam go osobiście i przyjaźnię się z nim od lat równo czternastu. Ostatni raz roz mawiałem z nim wczoraj, to jest szóstego kwietnia 1948 roku o godzinie piątej po południu, a co najgorsza nie jestem w stanie zamieścić w życiorysie Wawrzyńca podstawowych danych, a więc ani daty ani miejsca urodzin, ani narodowości, ani obywatelstwa, ani dokładnego adresu, ponieważ nigdy nie ośmieliłem się spytać o to mojego przyjaciela.

Praca moja będzie więc przez Adama najbardziej potępianym „opowia daniem z życia", formą „niegodną historyka", ośmieszającym „sprawozdaw ców faktów" (tak nazywał Adam nas kronikarzy) „popadaniem w literaturę", a nawet — słyszę po prostu grzmiący głos Adama — „rozmazywaniem nie dających jeszcze pełnego obrazu suchych przyczynków kronikarskich w lite racki obłok rzekomo skończonej całości".

Sądzę, że zrozumiała zatem jest nieśmiałość moja w ustawianiu zdań ma jących zawrzeć opowieść o Wawrzyńcu. Z jednej strony wyrzuty sumienia, wobec nauk Adama, a z drugiej brak jakiejkolwiek wprawy literackiej — to chyba dostateczne przyczyny drażniącej nieśmiałości. A przecież nie wspom niałem dotąd ani słowem o głównej przyczynie, o Catherine! o Catherine, któ rej poświęcona jest każda litera niniejszej opowieści! Tak: Catherine!

II

Z nieporadności więc literackiej a z nawyku „Honorowego Kronikarza" podam najpierw ścisły rysopis Wawrzyńca, taki jaki zapisałem w dniu 7-go kwietnia 1934 roku, to jest w dniu naszego poznania, w notatniku kupio nym tegoż dnia w sklepie *Jose Antonio Ribera-Papeteria* na *Calle de Alcala* nr 4A w pięknej wówczas stolicy Republiki Hiszpańskiej.

„L. — Wysoki (około 1.80 m), szczupły. Duża podłużna głowa, duże ręce o długich mocno wiązanych palcach, niezwykle duże obuwie. Twarz nie wątpliwie Europejczyka, choć wystające nieco kości policzkowe i lekka skoś

ność oczodołów narzucają odcień azjatycki. Nos długi i prosty, ciągnący się od nasady czoła, bez zwykłego wklęśnięcia w zejściu się krzaczastych brwi. Wargi wydatne, mięsiste. Górna osłonięta szerokim, grubym, rudym wąsem. Zęby mocne, duże, ściemniałe od nikotyny. Wyraziste trójkąty szczęk, łagodnie zaokrąglony, wysunięty naprzód podbródek. Oczy jasnoniebieskie — „przezroczyste". Wypukłe wysokie czoło. Włosy ciemne o kasztanowatym połysku, zaczesane w górę. Idealny model głowy dla malarza i karykaturzysty. — Poznałem L. o godz. 12.34 w południe. Pożegnał mnie nie podając nazwiska ani adresu o godz.. 18.05 tegoż dnia. „Oczarował mnie" swoją bezpośredniością i niewątpliwym osobistym urokiem. Chciałbym go spotkać znowu".

Wczoraj był u nas w domu i znów nie podawszy adresu wyjechał. Ostatnia rozmowa poruszyła tyle wspomnień, że chcąc uporządkować wzburzone myśli i uczucia, postanowiłem natychmiast spisać dzieje naszej znajomości i naszej przyjaźni. Z zatraty tylu wartości w tych ponurych latach XX wieku niechaj uchowa się tych kilka drgnień serc i umysłów, drgnień d'a historii na pewno bardzo mało ważnych, ale ludzkich, ludzkich, ludzkich. Może przeczyta to kiedyś i malutki dziś jeszcze Janek i zrozumie pełniej piękno swych rodziców, których ja znałem lepiej odeń i kochałem jak najbliższych z bliskich.

Niech piorunuje wielki, wspaniały Adam Rot. Chłodne, beznamiętne zapisywanie dziejów współczesnych jest możliwe tylko tam, gdzie matematycznej kontroli mózgu nie podważa osobisty rytm serca kronikarza. Mechaniczny podział na Wyobraźnię i Czyny — wybacz wielki Adamie — wydaje mi się dziś, po drugiej wojnie światowej, wielką pomyłką. Pomiędzy światem ludzi czynu a ludzi wyobraźni jest olbrzymi świat pośredni, w którym najściślej naukowo ustalający prawdę historyk nie rozplącze tego, co było w rzeczywistości, od tego, co było w wyobraźni ludzkiej. W Polsce po II wojnie światowej odkryto świat ludzi żywych „zatrutych śmiercią". A iluż ich jest w całej Europie, tylko się milczy o tym, bo stare rozdzielniki myśli nie widzą przegródki, do której by należało zagnać te nowe okazy rozwoju rodzaju ludzkiego.

Być może i w buncie moim przeciw Adamowi jest taki sam ślad wojennego zatrucia, jaki dostrzegłem w ostatnich czynach Wawrzyńca. Osaczeni i oczadzeni cudzą śmiercią obumieramy w sobie, aby odrodzić się buntem, zwierzęcym, samozachowawczym buntem przeciw „historycznym czynom" ludzi.

III

Siódmego kwietnia 1934 roku o godzinie 12.30 w południe udałem się z hotelu *Cuatro Naciones* na ulicę de Tetuan, do gospody *Carmencita*, pragnąc spożyć drugie śniadanie. Usiadłem przy stoliku tuż koło okna i usiłowałem zrozumieć kelnera, skandującego mi w kastylijskim narzeczu opis potraw, którymi pragnął mnie uraczyć. Siedzący przy stoliku obok Wawrzyniec przechylił się z krzesełkiem w moją stronę, zapytał, jakim językiem władam najlepiej, a dowiedziawszy się, że polskim, wyjaśnił mi niezłą polszczyzną zawi-

łości kastylijskich i andaluzyjskich przysmaków. Z kelnerami rozmawiał tak płynnie po hiszpańsku, iż przypuszczałem, że jest Hiszpanem, choć nieiberyjska jego uroda narzucała mi wątpliwości w tym względzie. Widząc moją nieporadność w doborze potraw przysiadł się do mojego stolika i zamówił dla nas obu cały zbiór hiszpańskich oryginalności, przydając każdej historyczno-obyczajową opowieść, wartą, jego zdaniem, zapamiętania. Mógł być uczniem Savarina, króla smakoszów, i zapewne też był Francuzem. Dla zabawy zadałem mu kilka pytań po francusku, na które odpowiedział natychmiast z akcentem rodowitego paryżanina.

Siadając przy moim stoliku nie wymienił swego nazwiska.

— Na imię mam Wawrzyniec, vel Laurencjusz, lecz proszę mówić do mnie w skrócie „Laur"! — powiedział z bezpośredniością nie potrzebującą wyjaśnień.

— Na imię mam Janusz, vel January — odpowiedziałem w tym samym tonie — lecz proszę mówić do mnie w skrócie „Jan".

— Olé! — wykrzyknął z uśmiechem i przeszedł do narady z kelnerem.

Władał wszystkimi chyba językami europejskimi. Przekonałem się o tym w czasie obiadu, kiedy na zapytanie, jakiego narodu ma zaszczyt być synem, odpowiedział mi z łobuzerskim uśmiechem litanią jednego zdania, powtarzanego w kilkunastu językach; za każdym razem, jak mogłem osądzić, wypowiadanego z doskonałym akcentem. Zdanie to brzmiało: „Jeden spośród tych wielu języków jest językiem mego narodu, lecz wszystkie mi są bliskie".

Nie nalegałem więc bezprzedmiotowym zgadywaniem, tym więcej, że Laur zmienił szybko temat rozmowy pytając, czy byłem już w Prado i czy podziwiałem obrazy Goyi.

Za obiad zapłacił Laur twierdząc, że za gościnność polską wolno mu rozsławiać gościnność hiszpańską. Było to nawiązanie do wspomnień Laura z kilku pobytów jego w Polsce.

Po obiedzie zabrał mnie do *Museo Nacional de Pintura y Escultura del Prado*. Z *Calle del Carmen* skręciliśmy w *Puerta del Sol* i idąc cienistą stroną *Carrera de San Jeronimo* dotarliśmy do *Plaza de Canova*, skąd poprzez drzewa *Paseo del Prado* widać było szary gmach słynnej w świecie hiszpańskiej galerii malarstwa i rzeźby. Laur przyśpieszył kroku, a gdy weszliśmy do wnętrza uderzył lekko, po przyjacielsku, siwego portiera stojącego przy śpiżowym posągu Goyi, i w susach biorąc po pięć stopni na raz pociągnął mnie na pierwsze piętro do *Galeria Principal*; nie pozwoliwszy mi spoglądać na żaden z mijanych obrazów, zatrzymał mnie dopiero przed sinozielonym malowidłem El Greco „Ukrzyżowanie".

Staliśmy dwie minuty w milczeniu, po czym Laur jasno i zwięźle wykładał mi przez dziesięć minut o wszystkich wartościach i błędach el-grecowskiego malarstwa.

W chwilę później biegliśmy znów poprzez sale do innego, wybranego przez Laura obrazu i tylko ten jeden jedyny wolno mi było obejrzeć, odczuć i zrozumieć. Żarliwy wykład Laura towarzyszył każdemu obrazowi i mogłem

stwierdzić, jaki ogrom wiedzy malarskiej tkwił w tym nieznanym mi dotąd człowieku. Tak poznałem Riberę i Zurbarana, Velasqueza i Murilla, a na koniec Goyę. Tego ostatniego pozwolił mi oglądać dłużej. Powodem udzielenia mi tak dużej swobody nie było tylko piękno mistrzowskich portretów Goyi. Zauważyłem, że Laur zamilkł w chwili, gdy do naszej sali weszła młoda dziewczyna o urodzie zmuszającej do podziwu. Na ukłon Laura odpowiedziała niechętnie, choć jej starsza towarzyszka, sądząc z podobieństwa zapewne matka, powitała Wawrzyńca przyjaznym uśmiechem. Laur pośpieszył się przywitać z obiema paniami, widziałem jednak, że panienka nie bierze udziału w rozmowie i przekornie rozgląda się z zaciekawieniem po sali. W pewnej chwili odeszła nawet od rozmawiających i stanęła obok mnie przed autoportretem Goyi. W rezultacie spowodowało to, że spośród obrazów wielkiego artysty najsłabiej zapamiętałem portret jego z lat młodzieńczych. Przypominam sobie natomiast do dziś brzeg złoconej ramy i jaśniejszy złocisty ton włosów okalających uroczą dziewczęcą główkę mej sąsiadki. Z zapatrzenia wyrwał mnie głos Laura, przedstawiającego mnie obu paniom, swoim zwyczajem tylko z imienia:

— Monsieur Yan! — Madame Sophie!

— Monsieur Yan! — Mademoiselle Catherine!

Było to zarazem pożegnanie. Mademoiselle Catherine uśmiechnęła się uroczo do mnie (nie miałem złudzeń, że uczyniła to na złość memu towarzyszowi), po czym lodowato skinąwszy głową Laurowi odeszła wraz z matką do sąsiedniej sali *Escuola Italiana.*

Wawrzyniec stał przez chwilę niezdecydowany, po czym z okrzykiem „Giaurom biada!" pociągnął mnie znów biegiem, z kolei po schodach w dół, aż do wyjściowego holu, gdzie śpiżowy posąg Goyi stanowił twarde oparcie dla drzemiącego siwego portiera.

Wychodząc z Prado Laur spojrzał na zegarek. Była godzina szósta minut pięć. Zatrzymał taksówkę, uścisnął mi rękę.

— Za godzinę mam pociąg do Lizbony. Muszę spakować jeszcze rzeczy! — krzyknął po hiszpańsku, a nim zdążyłem podziękować mu za tak ciekawe popołudnie, już odjeżdżał taksówką w kierunku *Estacion del Norte* i krzyczał w moją stronę, tym razem po polsku: — Do widzenia w świecie!

IV

Dwa lata później spotkałem oboje — Laura i Catherine — na *Lago Maggiore,* jadąc maleńkim parostatkiem z Pallanzy do Isola Bella. Pierwsza zauważyła mnie Catherine, okrzykiem „Monsieur Yan!" dając wyraz swojej radości. Laur również ucieszył się szczerze i ściskając mą rękę powtarzał wielokrotnie „Monsieur Yan! Monsieur Yan!", śmiejąc się wraz z Catherine po każdym okrzyku. Wyczułem, że imię moje było dla nich jakimś znakiem umownym, który prawdopodobnie postawili nad minionym szczęśliwie nieporozumieniem owego ma-

dryckiego popołudnia. Wplątany w ich szczęście, powitany zostałem jak dobra wróżka, zamykająca koło wszelkich dawnych nieporozumień.

Catherine była jeszcze śliczniejsza niż w Madrycie. Gdy zeszliśmy ze statku na brzeg, jakiś czarnooki malec sprzedający bukieciki fiołków uklęknął przed Catherine i wywracając w zachwycie oczami zaświergotał taką odę na cześć urody żony Laura, że Catherine nie tylko przyjęła odeń wiązankę kwiatów, lecz ucałowała go w czarne ślepka. Malec z okrzykiem „pocałowała mnie bogini" wpadł w czeredę dzieciaków i obraził się, gdy Laur chciał mu dać napiwek.

Laur roześmiał się i poprosił malca, by mu sprzedał drugi bukiecik, ponieważ też chce zasłużyć sobie na pocałunek. Malec pytająco spojrzał na Catherine, a gdy ta przyzwoliła, zażądał najspokojniej, z miną Rotschilda, dwadzieścia lirów za wiązankę wartą dziesięć centimów, „nie chcąc obrażać zbyt niską ceną bogini".

Ubawieni przygodą ruszyliśmy do hotelu Delfino, gdzie Laurowie zatrzymywali się na kilka dni, gdy ja już następnego ranka musiałem jechać dalej do Stresy, na jedną z niezliczonych międzynarodowych konferencji, poświęconych idei rozbrojenia (demokracji) w hitleryzującym się świecie.

Poprosiłem więc Laurów, by zrobili mi zaszczyt goszczenia ich wieczerzą w maleńkiej *Osteria Boromeo*, odległej o trzy kroki od naszego hotelu.

Z rozmowy przy oplecionej ratafią pękatej butli wina Raboso di Piave dowiedziałem się tego wieczoru, że Laur jest konserwatorem dzieł sztuki malarskiej i że zjeździł już cały świat, powoływany do pomocy przez najsłynniejsze galerie Europy i Ameryki.

Właśnie wracał z Florencji, gdzie w Galeria degli Uffizi odrestaurował znany obraz Tycjana „Catharina Cornaro". W dzień, gdy zakończył pracę, spotkał po raz pierwszy po dwu latach Catherine. Nie widzieli się od tego dnia, kiedy tak chłodno pożegnali się w Prado. Laur, jak się domyśliłem, tym razem wykazał większe zdecydowanie. Następnego dnia poprowadził Catherine do ołtarza w katedrze di St. Maria del Fiore. Cztery dni później wyjechali w podróż poślubną. Spotkałem ich siódmego dnia i jako pierwszy ze znajomych złożyłem im życzenia. Opijaliśmy to spotkanie najuroczyściej. Laur stroszył zabawnie wąsy, gdy przyglądałem się chwilami zbyt długo owalowi twarzyczki Catherine, lecz w oczach jego czytałem dumę i błysk radości łowcy, który schwycił rajskiego ptaka. Pamiętam jeszcze, jak się roześmiali wspólnie, kiedy zapytałem Catherine, z jakiego kraju pochodzi. Widać było, że Laur wprowadził już żonę w świat swych dziwacznych idei, zakazujących mówienia o sobie rzeczy, które wypisywać musiał na formularzu meldunkowym każdego hotelu. Naburmuszyłem się lekko, że tak śmieją się z moich pytań, Catherine więc, chcąc załagodzić mój udany gniew, powiedziała:

— Pochodzę z kraju przyjaznego Panu. Czy to wystarczy?

Schyliłem w pokłonie głowę.

V

Tego roku spotykałem Laurów częściej. W czasie Olimpiady przyjechali do Berlina, gdzie Laur, „lekarz starych obrazów", jak nazywała go żona, miał „odratować" pęknięty na skutek upadku obraz Rafaela (nie dokończony zresztą przez mistrza) „Madonna della Casa Colonna" w *Kaiser-Friedrich-Museum*, a poza tym miał przedłożyć kustoszowi Gabinetu Miedziorytów w *Neues Museum* ciekawy pomysł zabezpieczania starych rycin od żółknięcia i próchnienia. Laur znany był ze swych wynalazków w tej dziedzinie. Potrafił spajać na nowo najbardziej zmurszałe papiery i wydobywać dawne barwy rysunków z pożółkłych, pociemniałych arkuszy. *Neues Museum* posiadało jeden z najpiękniejszych zbiorów miedziorytów Dürera oraz rycin Rembrandta i nieraz przesiadywałem tam godzinami z Laurem, nie szczędzącym mi swych nauk i swej żarliwości w umiłowaniu sztuki. Nad ławką, na której najczęściej przesiadywaliśmy oglądając teczki z rycinami, wisiał pastelowy portret rzekomo Izabeli (?) Potockiej, rysowany również rzekomo przez Kucharskiego. Szczegół ten pamiętam, ponieważ Catherine, uczestnicząca zwykle w naszych malarskich biesiadach, przypominała bardzo Polkę z portretu, szczególnie w delikatnej partii ust i zadartego lekko noska. Zwróciłem kiedyś na to uwagę Laurowi, lecz ten uśmiechnął się tylko, jak zwykł to czynić zawsze, kiedy mówiło się o narodowościach. Catherine oczywiście milczała, choć zauważyłem, że z przyjemnością w maleńkim zwierciadełku puderniczki stwierdziła trafność mego spostrzeżenia i w nagrodę uśmiechnęła się do mnie porozumiewawczo, jak do starego dobrego przyjaciela.

W istocie zaprzyjaźniliśmy się bardzo wszyscy troje przez te kilka miesięcy wspólnie przeżytych w olimpijskim roku 1936. Z rozmów wyniosłem przekonanie, że ta młoda kobieta, posiadała równie wybitną znajomość historii sztuki jak Wawrzyniec, równie nieobojętny stosunek do spraw społecznych i równie dociekliwy upór myśli, a poza tym dobroć, której była chyba uosobieniem. Wrodzona porywczość i Laura, i moja w osądzaniu ludzi nieraz musiała się cofać w zawstydzeniu wobec kilku prostych słów Catherine, wypowiadanych nie jako przygana dla nas, lecz jako naturalne sprostowanie zbłąkanych wzburzeniem myśli.

Pamiętam, jak z tarasu pierwszego piętra kawiarni Kranzlera przypadkowo oglądaliśmy przejazd przez *Unter den Linden* „wodza" Italii w towarzystwie „wodza" Trzeciej Rzeszy. Obok nas stali włoscy milicjanci i hitlerowscy esesi, bacznie śledzący zachowanie się gości kawiarnianych. Po drugiej stronie ulicy widzieliśmy tę samą ochronę na wszystkich balkonach, a nawet dachach kamienic. Ustawiona na chodnikach młodzież hitlerowska skandowała chórem potężny okrzyk: „Duce-Führer", „Duce-Führer", a przejeżdżający otwartym samochodem „wodzowie" pozdrawiali tłumy rzymskim podniesieniem prawicy. Brunatne i czarne mundury otwierały, zamykały i otaczały ze wszystkich stron tryumfalny przejazd dwóch nowych bogów upadającej Europy.

Laur przyglądał się widowisku z nietajoną pogardą, Catherine natomiast ze smutkiem i lękiem.

— Boję się „ich" — powiedziała nam wtedy — „oni" chcą dobra tylko dla siebie. Takich ludzi należy się lękać.

Laur rozchmurzył się. Pomyślał zapewne to samo, co ja w tej chwili, że Catherine dała nam nieoczekiwanie najprostsze wyjaśnienie faszyzmu i hitleryzmu przez osąd najbardziej ludzki.

Najbardziej uroczą cechą Catherine była zdolność łączenia wiedzy i dobrotliwej mądrości z naturalnym kobiecym zainteresowaniem dla strojów, uczesań i towarzyskiego życia. Jej sukienki posiadały zawsze coś swoiście oryginalnego, jej uczesanie odznaczało się pomysłowością w ciągle nowym podkreślaniu nieprzeciętnej urody, jej łatwość w narzucaniu najbardziej miłego i czystego tonu towarzyskim spotkaniom była szlachetnego rodzaju.

Mówiąc po prostu Catherine była kobietą piękną, mądrą, dobrą, kochającą i kochaną.

VI

13 października tegoż roku Laurowie wyjechali nagle z Berlina. Na dwie godziny przed odjazdem Catherine zadzwoniła do mnie, abym przyszedł pożegnać się z nimi do starej winiarni „Lutter und Wegner" przy Gendarmenmarkt. Przez telefon nie chciała wyjaśniać powodów tak nagłej decyzji.

Zastałem Laurów w ponurym nastroju. Laur był wzburzony, Catherine milczała smutno.

— *Heil Hitler! Heil Hitler!* — podając mi rękę zabulgotał niespodzianie Laur, a uczynił to w sposób tak głośny i tak wyraźnie szyderczy, że zwrócił na nas uwagę wszystkich gości pełnej o tej porze winiarni.

Spojrzałem zdumiony na Catherine, ta jednak milczała, czekając najwidoczniej, aż kelner skończy rozlewanie wina do kieliszków. Rude wąsy Laura nastroszyły się wskutek wydęcia warg, oczy nienawistnym błyskiem obejmowały całą salę. Musiało się stać coś, co na ogół zawsze pogodnego Laura pozbawiło panowania nad sobą.

Z prostego i jak zwykle dokładnego opowiadania Catherine, przerywanego burczącym *Heil Hitler* Laura, dowiedziałem się wreszcie o wydarzeniu, z przykrością muszę napisać — pospolitym, codziennym wówczas w Trzeciej Tysiącletniej Rzeszy. Oto usunięto ze stanowiska kustosza Gabinetu Miedziorytów staruszka, prowadzącego lat czterdzieści dział rycin w *Neues Museum*, a usunięto za... „niearyjskie" pochodzenie zmarłej u kresu XVIII wieku babki sędziwego kustosza. Nowomianowany kustosz, młody bursz ze świeżo upieczonym dyplomem magistra historii sztuki, przyszedł w mundurze SA do pracującego w Sali Studiów Laura i powitał go słowami *Heil Hitler!* Laur w pierwszej chwili nie wiedział, czego chce odeń ten brunatny młokos, pracował więc spokojnie dalej, aż ze słów wypowiadanych przez SA-manna dowiedział się o usu-

nięciu starego kustosza i o „nowych porządkach", które zamierza zaprowadzić w Gabinecie Rycin przy pomocy Laura pyszałkowaty młodzieniec. Wtedy Laur się ocknął, wstał, schwycił kapelusz i palto, nawymyślał ogłupiałemu kustoszowi od durniów i smarkaczy, wypowiedział kontrakt i przybiegł do Catherine, by spakowała rzeczy, bo dziś jeszcze chce opuścić Niemcy.

— Ja z czcią najgłębszą pracuję nad uchronieniem drobiazgu, małej ryciny największego malarza świata Rembrandta, a ten dureń każe mi czcić Hitlera, najpodlejszego z malarzy! — grzmiał na całą salę Laur, wciąż jeszcze nie potrafiąc opanować wewnętrznego wzburzenia.

— Oto masz skutki twego poszukiwania narodowości! — zaatakował mnie niespodzianie.

Wypił duszkiem pełny kieliszek wina i pochyliwszy się w moją stronę, jakby zwierzał tajemnicę największą, zaczął mówić chrapliwym szeptem: — Widzisz, narodowość i religia, to w dziewięćdziesięciu dziewięciu procentach sprawa czystego przypadku, lecz nie świadomego wyboru. Rodzisz się w jakiejś społeczności — i już jej narodowość wpisują ci do paszportu na całe życie, choć jeszcze mówić nie potrafisz. To samo z religią. O tym, że przyjąłeś chrzest, czy zostałeś obrzezany, pomazany czy zaklęty, dowiadujesz się dopiero w kilka lat później, a pojmujesz naprawdę po dziesiątkach lat. W obu wypadkach rozstrzyga ostatecznie przyzwyczajenie i... umiłowanie kultury. Bo widzisz — szept stawał się cichszy — narodowość i religia są pierwszymi kręgami kulturalnymi każdego człowieka. Uczą współżycia z ludźmi i z Bogiem. Powtarzam: uczą! — współżyć musisz sam!

Odetchnął głęboko, jakby z piersi czerpał siłę przekonania, i ciągnął dalej swój niespodziewany wywód:

— W wewnętrznej walce, którą każdy człowiek w sobie staczać musi, możesz odrzucać religię i zaprzeczać istnieniu Boga i znów doń nawracać i znów weń wątpić, aż po ostatnie tchnienie twego żywota określając stosunek swój do Istniejącego czy nieistniejącego. Tę drogę otworzyła ci przypadkowo w niemowlęctwie przeznaczona ci religia. Bez tej drogi byłbyś uboższy o tysiąclecie ludzkiej kultury, szukającej celu istnienia. Lecz to wszystko jest darem wewnętrznym, osobistym darem, którym próżno się chwalić. Wiara w Boga jest Łaską, a Łaska promienieje — tak uczy przynajmniej Kościół Katolicki. Ja osobiście odczuwam w każdym człowieku jego Wiarę lub niewiarę, i dlatego brzmi zawsze w moich uszach zgrzytliwie, gdy ktoś mówi o sobie, że jest wierzącym czy niewierzącym.

Przerwał, spojrzał na Catherine i z uśmiechem powiedział:

— Czy wiesz, że wtedy w Madrycie Catherine pogniewała się na mnie za to, że nie chciałem jej odpowiedzieć w poprzedni zaręczynowy wieczór na naiwniutkie pytanie, czy ja ją naprawdę kocham? Za karę, że wiedziała a pytała, uciekłem od niej, a po scenie w Prado wyjechałem wbrew poprzednim zamiarom do Lizbony.

— Straciliśmy dwa lata... — mruknęła przekornie Catherine, a w wyrzucie tym było o niebo więcej miłości, niż minionego dawno smutku.

Rude wąsy Laura zadrgały, chciał coś odpowiedzieć, rozmyślił się jednak, nalał znów nam wszystkim wina i powrócił do pierwszych rozważań:

— Wszedłszy w życie, poznajesz inne narody i — jeśli ci w szkole nie nałożono na mózg rdzewiejącej nacjonalistycznej obręczy — odczuwasz, jak ten pierwszy krąg kulturalny twego narodu rozszerza ci się w olbrzymi krąg człowieczy, ogólnoludzki. Tę drogę otworzyła ci przypadkowo w niemowlęctwie przeznaczona ci narodowość, ucząca cię od dziecka wspólnoty z innymi ludźmi. Bez tej drogi byłbyś uboższy o tysiąclecie kultury twojego narodu, szukającej wspólnoty z innymi narodami.

Pociągnął łyk wina i podniósł głos:

— Narodowość uczciwie pojęta jest więc niczym innym, jak dobrym wychowaniem człowieka do współżycia z wszystkimi ludźmi. Chwalić się dobrym wychowaniem, wywyższać się ponad innych z powodu rzekomo najlepszego „dobrego wychowania" i uważać się za uprawnionego do wychowywania na swój sposób wszystkich innych narodów jest chamstwem, jest bezkulturzem, jest zaprzeczeniem narodowości samej w sobie — ot tym, co nosi dzisiaj nazwę hitleryzmu. Dla mnie — ciągnął po chwili dalej swój wywód — każdy bandyta jest człowiekiem bez narodowości, to znaczy wyrosłym poza pierwszym kulturalnym kręgiem ludzkim — narodem. Hitleryzm właśnie przez to, że podciągnął narodowość niemiecką na wysokość germańsko-aryjskich nadludzi, usuwa ją z życia ludzi tego kraju. Biada Europie, w której wyrastają poza narodowością miliony ludzi. I biada narodowi niemieckiemu, który zatraca swą narodowość.

Podszedł kelner niosąc drugą butlę wina. Laur odmówił i poprosił o rachunek.

— Mój naród — kończył swe wyznania — dał mi dar największy: możność życia wśród innych narodów bez zatracenia własnej narodowości. Dziś po raz pierwszy w życiu nie potrafię żyć wśród jednego z obcych narodów. Czuję, że zatraciłbym tu nie tylko narodowość, ale i człowieczeństwo. Uciekam więc...

Odprowadziłem Laurów na dworzec Friedrichstrasse. Przechodząc przez *Unter den Linden* musieliśmy zatrzymać się chwilę, aby przepuścić maszerujący oddział *Hitler-Jugend*. Catherine przytuliła się do męża, lewą rękę mając opartą o moje ramię. Czułem, że drżała.

— Za pięć lat te tragiczne niedorostki mordować będą Europę — syknął Laur, a po chwili mocnym, pełnym wiary głosem dodał: — Nie drżyj, Catherine. Rozpoczynamy dopiero walkę!

Na peronie czekał już boy hotelowy z rzeczami. Laurowie mieli osobny przedział sypialny w wagonie idącym do Tallina. — Czyżby był Estończykiem? — pomyślałem, przychwytując się jednocześnie na upartym tropieniu narodowości Laura. Prawdopodobnie omyliłem się jednak, bo Laur przy pożegnaniu powiedział:

— W Muzeum Narodowym w Tallinie mam pracy na dwa, trzy tygodnie.

Dłużej posiedzimy w Upsali, sądzę, że do wiosny. Gdybyś pisał, adresuj listy: Laur, *Nordiska Fornsaker*, Upsala, Suède.

Uścisnęliśmy sobie mocno dłonie. Catherine, gdy całowałem jej rękę, pochyliła się i pocałowała mnie w czoło. Wzruszony spojrzałem na nią, a widząc smutek w jej oczach, zawołałem nieco sztucznie, siląc się na uśmiech:

— „Pocałunek bogini!"

Wspomnienie beztroskich dni nad *Lago Maggiore* rozbłysło uśmiechem na twarzy Catherine i Laura i zgasło równie szybko przypomnieniem rozstania.

Dwóch wysokich dygnitarzy hitlerowskich nadeszło w otoczeniu esesowskiej świty. Jechali do Królewca i zajęli przedział obok Laurów. Pociąg ruszył. Brunatni nadludzie wychylili się przez okno i krzyknęli gromko do pozostałych na peronie esesowców:

— *Heil Hitler! Kameraden!*

— *Heil Hitler!* — odkrzyknęli jak na komendę strażnicy przeciwludzkich idei.

Laur zatrzasnął okno. Widziałem jeszcze przez szybę jego gniewną twarz i zaciśnięte pięści. I łzy w oczach Catherine. Wyciągnąłem z kieszeni chusteczkę i powiewałem nią tak długo, aż pociąg znikł na zakręcie, a stojący na baczność esesmani zdecydowali się zrobić w tył zwrot i odmaszerować.

Ten śmiesznie sentymentalny gest z chusteczką miał być właściwie cieniem protestu Laura przeciwko groźnie wyciągniętym dłoniom. Odchodząc byłem przekonany, że Laur i Catherine zrozumieli mnie.

VII

Od 13 października 1936 roku nie widziałem więcej Laurów. Życzenia świąteczne wysłane do *Nordiska Fornsaker* w Upsali wróciły nieotwarte z Pragi Czeskiej, dokąd list mój przeadresowano, tam zaś dopisano tylko, że adresat wyjechał w nieznanym kierunku.

Dopiero w grudniu 1938 roku, będąc w Krakowie, otrzymałem pierwszą po dwóch latach wiadomość od Laurów. Przesyłali mi pozdrowienia z Hiszpanii za pośrednictwem korespondenta jednego z warszawskich pism z kastylijskiego frontu. Korespondent spotkał Laura w randze oficera Międzynarodowej Brygady i zapewne nie zwróciłby nań uwagi, gdyby nie dwa szczegóły, które zawsze wywoływałyby zaciekawienie mego znajomego. Oto w jakiejś lepiance w pierwszej linii frontu zastał oficera zajętego łataniem podziurawionego przez kule obrazu. Oficer wyjaśnił, że jest to obraz pędzla Sancher-Coello. Obok Laura przy wojskowej mapie siedziała młoda, piękna kobieta i pisała meldunki do sztabu.

Piękny mimo pokaleczeń obraz i piękna mimo munduru kobieta — w przyfrontowej lepiance, to nie trudno zapamiętać. Z rozmowy z Laurem (Catherine milczała jak zwykle) znajomy mój, rzecz prosta, niewiele mógł mi powtó-

rzyć. Dowiedział się tylko później w sztabie, że Laur był jednym z najdzielniejszych oficerów Brygady, znanym poza tym ze swego dziwactwa — ratowania i zabezpieczania dzieł sztuki bez względu na nasilenie nieprzyjacielskiego ognia. Na te niebezpieczne wypady nie zabierał nigdy żołnierzy. Towarzyszyła mu tylko sierżant Catherine, jego żona. Poza tym ostatnim znanym mi szczegółem znajomy mój nic więcej powiedzieć mi nie mógł. Był to też ostatni znak życia od Laurów, jaki otrzymałem przed wybuchem drugiej, nacjonalistycznej wojny światowej.

Dzieje Warszawy w czasie wojny przytłoczyły pamięć o przyjaciołach. Dopiero w czasie walk o Berlin w drugim dniu maja 1945 roku, kiedy z kolegami z I Armii Polskiej dotarłem do ruin *Neues Museum*, przypomnieli mi się Laur i Catherine, i kustosz SA-mann, chcący zaprowadzić „nowe porządki".

Na *Gendarmenmarkt* stara winiarnia była wypaloną, dymiącą jeszcze pieczarą.

— Tu żegnałem kiedyś przyjaciół — powiedziałem kolegom.

„Kiedyś"... brzmiało to, jakbym rzekł „pół wieku temu". Z trudem obliczyłem, że między tamtym październikowym chmurnym wieczorem a tym słonecznym majowym porankiem upłynęło niespełna dziewięć lat.

Na Kolumnie Zwycięstwa w Tiergartenie, zdobytej tej nocy przez polskie oddziały, powiewała chorągiew biało-czerwona, sztandar mego narodu. Kolumna odlana z armat francuskich zdobytych przez Bismarcka pod Sedanem była przez lat przeszło siedemdziesiąt symbolem dumy nacjonalistów Prus i Rzeszy. Myśląc o Laurze zastanawiałem się, czy oto zwycięski sztandar mego narodu ma symbolizować w sercu Berlina z kolei polską dumę narodową, jako znak dziejowej sprawiedliwości?

Nie. Laur miał słuszność — jakże potwierdzoną przez czas wojny — twierdząc, że istnieje tylko jeden uczciwy rodzaj dumy narodowej: godność narodowa pojęta jako godność człowiecza.

Biało-czerwony sztandar okrutnie prześladowanego narodu był symbolem zwycięstwa godności człowieczej. Niczym więcej. To stwierdzenie, które zawdzięczałem myślom o Laurze, wystarczyło, bym po gorączkowych dniach bitwy o Berlin spokojniej mógł spojrzeć w przyszłość.

Mijali nas sowieccy żołnierze maszerujący od Wołgi do Łaby w imię ludzkiego sprzeciwu przeciw nieludzkości. Mówili do nas:

— *Zdrastwujtie!*

Nie wiedzieć dlaczego, odpowiedziałem im po niemiecku:

— *Guten Tag!*

Gdy przeszli, roześmiałem się z dziecinnego przypuszczenia, że oto Laur podsunął mi to przywrócenie niemieckiemu pozdrowieniu dobrej treści, wygnanej przez tyle lat z języka jednego z europejskich narodów. Czyżby wojna toczyła się o *Guten Tag*?

VIII

I znów minęły dalsze trzy lata. Zadomowiłem się z powrotem w Berlinie, okąd wysłano mnie jako delegata Polski do przeprowadzenia badań historycznych w Alianckim Archiwum Zdobytych Niemieckich Dokumentów. Po raz ierwszy tajne archiwa niemieckie zostały udostępnione pisarzom prawdy. raca w *Document Center* pochłonęła mnie całkowicie. Z żoną i córkami zaieszkałem w pobliżu archiwum w maleńkim domku, mieszczącym się na jedym z przedmieść wielkiego Berlina. Dom, w którym mieszkałem przed wojną, imo że znajduje się w śródmieściu dziwnym trafem ocalał i początkowo zaierzałem powrócić na stare śmiecie. Okazało się jednak, że byłem bardzo aiwny. Dom ten, stanowiący własność polską, został w 1939 roku skonfiskorany i zamieniony na jeden z licznych urzędów gestapo. Moje próby odzyskaia mieszkania spełzły na niczym, ponieważ okupacyjne władze amerykańskie znały dom ten za bardziej potrzebny dla komisariatu nowej policji niemieciej, umundurowanej zresztą w te same zielonkawe kurty i płaszcze, jakie — amiętam — nosiła policja Goeringa przed wojną i w czasie wojny. Znikła ylko z naramienników i czapek groźna swastyka, pozostawiając zresztą po obie swój cienisty kontur niewypłowiałego sukna. Nie chcąc więc się narażać kolei nowej niemieckiej policji, zaprzestałem naiwnych roszczeń do zgestapoanego domowego ogniska i poprosiłem jedynie jak najuprzejmiej, aby szukaącym mnie przedwojennym przyjaciołom, jeśli przeżyli wojnę i trafią przyadkiem na Lutherstrasse sądząc, że może jednak tam mieszkam, podano łaskaie mój adres i numer telefonu.

Podaję to wszystko nie tylko dla ścisłości, ale i po to, aby móc z przyjemością napisać, że grzeczności niemieckich policjantów zawdzięczałem, iż pewego kwietniowego dnia w słuchawce telefonu rozpoznałem głos Laura.

— Jan? — usłyszałem w chroboczącym podsłuchem aparacie.

— Laur? — spytałem natychmiast.

Nasze głosy splątały się. Wzruszeni mówiliśmy jednocześnie — i jednoześnie milkliśmy, ustępując sobie wzajemnie prawa pierwszeństwa głosu.

— Przyjdźcie do nas zaraz — wołałem — poznacie moją żonę i córki.

— Nie. — Usłyszałem. Głos Laura stał się twardy, obcy. — Przyjdź ty do nie, chcę z tobą pomówić.

Mówił wyraźnie „do mnie", nie „do nas", „chcę", nie „chcemy". Uczułem kki skurcz serca. Nie miałem odwagi zadawać dalszych pytań. Spytałem adres, powiedziałem, że będę za dwadzieścia minut i położyłem słuchawkę. Skurcz serca pozostał. Oparłem się o stół, odpoczywając chwilę. — Wonna nerwica — pomyślałem z wściekłością, odganiając niepokój o Catherine. amówiłem samochód, a gdy podjechał — wsiadłem, zapominając powiedzieć oferowi o celu podróży.

Z zapamiętania wyrwał mnie głos szofera. Podałem adres jednego z alianckich ubów, do którego zaprosił mnie Laur. Był to jeden z najlepszych klubów oku-

powanej przez cztery mocarstwa byłej stolicy Rzeszy. Znany był nie tylko z doskonałej kuchni i piwnicy, lecz również z wybitnych gości. Mieścił się bowiem obok najwytworniejszego hotelu, w którym zatrzymywali się tak zwani V. I. P. — *Very Important Person,* jak Anglosasi nazywali wybitnych polityków, wojskowych czy uczonych, zatrzymujących się na krótko w Berlinie. Goście hotelu byli jednocześnie honorowymi gośćmi klubu.

Laura dostrzegłem przy barze. Zobaczyłem barczyste jego plecy — rozrosło się chłopisko — i sięgające ziemi, mimo wysokiego stołka, na którym siedział, znane mi ogromne sznurowane buciory, zawsze robione „na obstalunek", ponieważ tych rozmiarów obuwia nie sprzedawano w żadnym sklepie.

Zbliżywszy się zauważyłem posiwiałe skronie i — czego dawniej nie nosił — okulary. Znikł natomiast rudy, gruby wąs, przez co twarz nabrała bardziej twardego wyrazu. „Kamień krzeszący ogień" — pomyślałem z podziwem i współczuciem.

Położyłem mu rękę na ramieniu. Nie drgnął. Po chwili dopiero podniósł oparty o marmurową płytę łokieć i uchwycił mocno lewą dłonią moją dłoń. Miałem wrażenie, że barki jego mają kamienną niewrażliwość na przyjacielski dotyk. Nie odwrócił głowy w mym kierunku. Siedział wyprostowany, w uścisku zamykając moją dłoń, i trwał nieporuszony. W zdumieniu podniosłem głowę i roześmiałem się równocześnie z Laurem. Ściana baru, przed którym siedział Wawrzyniec, była olbrzymim zwierciadłem, odbijającym nie tylko rzędy barwnych gąsiorków z napitkami wszystkich zwycięskich narodów, lecz również i nasze twarze, a nawet postacie. W czasie, gdy ja zbliżałem się do Laura od strony różnobarwnych butli i odmierzałem w myśli zmiany, jakie w zewnętrznym jego wyglądzie zaszły w ciągu minionych lat dwunastu, on spokojnie spostrzegał moją siwiznę skroni i również nie noszone dawniej okulary.

— No, mój stary, postarzeliśmy się jednakowo! — witał mnie z dawną bezpośredniością.

Zamówił dwie śliwowice. Wypiliśmy w milczeniu. Barman, zachęcony przez Laura skinieniem głowy, nalał ponownie. Śliwowica była najprawdziwsza, mocna, 72-procentowa. Paliła gardło i długo krążyła w ciele oszałamiającą gorączką. Spróbowałem gwizdnąć. Ze złożonych warg wydobył się pojękliwy szumek, stwierdzający moc śliwowicy. Laur roześmiał się, wstał i poprowadził mnie pod ramię do przygotowanego już dla nas stołu. Poprosił, abym coś wybrał dla nas obu do zjedzenia, sam zaś zajął się osądzaniem karty win. Ta obojętność Laura wobec doboru potraw — nazywał mnie przecież zawsze niedoukiem kulinarnym — była niepojęta. W zmieszaniu wybrałem gęsinę z czerwoną kapustą; zapomniałem, że Laur — pouczając mnie kiedyś o hierarchii ptactwa domowego — drób z Kapitolu umieścił w kolejności pieczystego na ostatnim miejscu, aczkolwiek wyróżniał litewskie półgęski, lecz te oczywiście w osobnym dziale mięs zimnych, podawanych na przekąskę do starki lub jałowcówki. To wszystko uświadomiłem sobie dopiero wtedy, gdy spostrzegłem, że Laur podany kawał gęsiny jadł bez zastrzeżeń, a co gorsza, wydawało mi się, że w ogóle nie zauważył rodzaju spożywanego mięsa. Pił natomiast może więcej niż dawniej

epokojąco milkł w czasie rozmowy, urywał zdania, nie kończył nawet roz-
ętych słów.
lówiłem zatem wiele sam, o wojnie, o Niemczech powojennych, o stratach
ury. Opowiadanie wypadało nieciekawie, a w rozmowie było tyle niedo-
iedzeń, że z ulgą wstaliśmy od stołu i przeszliśmy do klubowej czytelni.
aur zapalił cygaro, ja papierosa. Podano nam czarną kawę i likier. Laur
rosił o śliwowicę.
- Napij się też, śliwowica chłodzi myśli.
rzytaknąłem. Laur odebrał butelkę z rąk kelnera i postawił ją na stole.
ał sam i natychmiast wypił duszkiem.
dobyłem się na odwagę.
- Laur, powiedz proszę, co z...
- Dobrze. Powiem.
rzecierał chwilę okulary. Zobaczyłem w jego oczach straszliwe zmęczenie.
- Wiosną 1939 roku — rozpoczął matowym, bezbarwnym głosem, jakby
wiadał o nieciekawym filmie — wróciliśmy z Catherine do jej rodzinnego
u w Dubrowniku.
śmiechnął się. Wypił znów kieliszek śliwowicy.
- Dziś mogę ci to powiedzieć: Catherine była Jugosłowianką. Ojciec jej
jednym z najsłynniejszych obok Meštrovicia rzeźbiarzy i malarzy Jugo-
ii. Mieli piękny domek nad Adriatykiem i po hiszpańskiej tułaczce był
dla nas najcudowniejszym schronieniem. W wigilię 1939 roku Catherine
iła mi syna. Tego dnia myśleliśmy wiele o tobie i daliśmy chłopakowi
mię Jan. Było nam osobiście dobrze. Za dobrze. Nieraz Catherine ogar-
lęk przed tym bezmiarem szczęścia, którym żyliśmy w latach ponurej
ki milionów ludzi. Mnie żarł niepokój i wstyd, iż tak gnuśnieję w dalma-
kim słońcu, gdy wokół wojna i śmierć.
- Przecież byliście dwa lata na hiszpańskim froncie — wtrąciłem. — Wol-
vam było odpocząć.
- Tak też myślałem, ściślej: usprawiedliwiałem siebie. Ale widzisz — Laur
ągnął znów łyk śliwowicy — dla naszych pokoleń nie ma wytchnienia.
ziesz z pola walki, to cię pole walki dogna, gdziekolwiekbyś był. W XX
u musisz walczyć, jeśli chcesz być człowiekiem.
rzerwał znów, aby pić „chłodzący myśli" trunek.
- Latem 1940 roku nie wytrzymałem nadmiaru domowego szczęścia. Uca-
łem Catherine i małego Janka i wyjechałem z Jugosławii. Wprzągnąłem
o roboty beznadziejnej — ratowania ludzi tropionych przez innych ludzi.
zdolności językowe i znajomość wszystkich miast Europy przydała się
zcie na coś. Catherine wbrew swej woli musiała pozostać w domu. Była
ką.
nów utknął w opowiadaniu. Kilku kongresmanów amerykańskich zwie-
ących zniszczoną Europę przesunęło się obok nas i usiadło przy stoliku
.
Po roku dopiero udało mi się — ciągnął dalej Laur — przedostać się

do okupowanej już Jugosławii. W domu zastałem matkę Catherine i moje synka. Catherine nie żyła. Została rozstrzelana za ukrywanie w swym dom ludzi, tropionych przez innych ludzi. W naszym ogrodzie zastałem dwa grob Catherine i Nieznanego Człowieka. Przyszedł nocą i prosił o schronienie. Ra kiem przyszli „tamci", ci, którzy „chcieli dobra tylko dla siebie". Wyrok w konano na miejscu.

Jeden z kongresmanów wstał i zbliżywszy się do nas klepnął mocno ramieniu Wawrzyńca.

— Hallo, Laur! — zawołał.

— Hallo, Tom! — odpowiedział Wawrzyniec, ściskając mocno dłoń Am rykanina.

Zauważyłem, że Laur był pijany. Nalał do mego kieliszka i do swe ostatek śliwowicy i zmusił znajomego zza oceanu do wypicia z nim „na cze kultury w proszku!"

Kongresman zakrztusił się żarem wódki i z trudem łapał oddech.

Laur osłupiałym wzrokiem wpatrywał się w ścianę znajdującą się za mn

— Popatrz — powiedział zachrypłym nieco głosem — toż to obraz, któ lepiłem przez trzy miesiące w *Kaiser-Friedrich-Museum.*

Obejrzałem się. Tak, za mną wisiała Rafaela „Madonna della Casa Colonna Nic nie rozumiejący z naszej rozmowy biedny Tom krztusił się nadal i sp glądał z przerażeniem na Wawrzyńca, który niespodziewanie chwycił pus butelkę i chciał ją cisnąć w wiszący nade mną obraz. Równocześnie Ameryk nin i ja chwyciliśmy rękę Laura. Butelka wysunęła się i z brzękiem tłuczone szkła zawadziwszy o stolik rozsypała się po dywanie.

Wydało mi się, że Laur w ciągu sekundy wytrzeźwiał. Do nadbiegający kelnerów powiedział najspokojniejszym głosem:

— Przepraszam, zdarzyło się małe nieszczęście. Proszę to sprzątnąć.

A do zaniepokojonych czcigodnych gości klubu uśmiechnął się rozbrajają i wymownym ruchem ręki dał znak, że nic się nie stało. Tomowi podsun krzesło, przedstawił nas sobie — oczywiście: „Mister Jan" — „Mister Tom" i wyciągnąwszy z kieszeni małe pudełeczko z czarnej chińskiej laki rozpocz mówić przyciszonym głosem:

— Przepraszam cię, Tom. Butelka nie była wymierzona ani w ciebie, a w Jana, lecz w obraz, który nie wiedzieć po co sklejałem tu w Berlinie prz dwunastu laty. Niespodziewane spotkanie z niezniszczonym przez wojnę dz łem sztuki wywołało we mnie uzasadniony bunt. Uzasadniony... podróżą, któ dzięki twej pomocy zrobiłem w roku zeszłym do Hiroszimy.

Widząc moje zdumienie Laur zwrócił się do mnie z wyjaśnieniem:

— Tom, stary druh sprzed wojny, polecił mnie przed dwoma laty *Art a Monument Division in War Departement*, jako specjalistę od zabezpieczan dzieł sztuki malarskiej. Wysłano mnie więc do Hiroszimy, abym zapozn się z najnowszym rodzajem szkód, na jakie dzieła sztuki będą narażone w prz szłości, i złożył raport, czy i w jaki sposób można „odratować" zniszczo

najnowocześniejszy sposób obrazy, oraz czy i w jaki sposób można obecnie
ezpieczać wartościowe malowidła.
Otworzył pudełeczko z czarnej chińskiej laki i wysypał jego zawartość na
mny marmur stolika. Zobaczyliśmy warstwę białego, centkowanego czer-
no i czarno drobniutkiego proszku.
— Oto wynik moich badań — ciągnął Laur swe opowiadanie — i wynik
jej bezradności. Macie przed sobą jedną z najpiękniejszych akwarel japoń-
ch XVII wieku. Znalazłem ją pod szkłem nienaruszoną, leżącą na stoliku
jakimś na pół zniszczonym domu. Znikły wszystkie barwy nieba, drzew,
ż, pozostał tylko czarny kontur rysunku i czerwień zachodzącego słońca.
dy podniosłem szklaną płytę i chciałem wziąć do ręki stary papier, ten
padł się w tę oto miazgę białych pyłków, zmieszanych z kropeczkami farb
rnej i czerwonej.
Odetchnął ciężko, jak człowiek, który przybył z dalekiej drogi. Sięgnął po
ty kieliszek i wpatrzył się w opalizujące dno. Dostrzegł maleńką kropelkę
istego trunku, więc wysączył ją powolutku, przechylając głowę w tył. Od-
wił kieliszek, rozejrzał się po sali, utknął wzrokiem w rozsypanym białym
e i spokojnie dokończył swe hiroszimskie opowiadanie:
— Dwie są nieśmiertelne ludzkie barwy: błoto i krew. To wszystko, co zdo-
em stwierdzić.
Zgarnął starannie do pudełeczka z laki ślady dalekiej kultury i spojrzał
nas zamglonym pijackim wzrokiem. — Jednak jest jeszcze pijany — po-
ślałem, i miałem słuszność.
— Stałeś się pesymistą, stary przyjacielu — powiedział Tom do Laura. —
raziłeś się Europą. Przyjeżdżaj do nas, otrząśniesz się z tej europejskiej bez-
dziei.
Laur spojrzał nań z pijacką wyrozumiałością. Chciał skończyć rozmowę
yjść z dusznego klubu. Położył lewą rękę na ramieniu Toma, prawą na moim
ekł:
— Zgoda Tom! Pojutrze polecę z tobą do Stanów.
Wstał od stołu oparty o nas i z trudem dowlókł się do szatni. Kołysał się
zgrabnie, kiedy portier podawał mu palto. Zatoczył się przy drzwiach wyj-
wych. Odprowadziliśmy go do hotelu. Nie rozebrawszy się upadł na łóżko
asnął. Po cichu wyszliśmy z pokoju.

IX

Następnego dnia, to jest wczoraj, w poniedziałek szóstego kwietnia o czwar-
po południu, przyjechał do naszego domku Laur z bukietem kwiatów dla
ej żony i marcepanowymi zajączkami dla moich córek. Był po dawnemu
czy. Zaprosił nas czworo na lato nad Adriatyk, gdzie zamierza spędzić
kacje z małym Jankiem, „wychowywanym po matce na dzielnego Jugo-
wianina i dzielnego człowieka".

— Jak to — spytałem zdumiony — to nie zabierzesz Janka z sobą do Ame
ryki?

— Nie! — odpowiedział. — Zanim pozna szeroki świat, musi pokocha
i wróść w matczyny krąg kulturalny. Za dużo dziś w świecie ludzi wyrosł
poza jakąkolwiek narodowością. Nie pokochali żadnej wspólnoty ludzkie
kochają tylko siebie i chcą dobra tylko dla siebie. Janek musi rozpocząć życ
tak, jak każdy z nas je rozpoczynał. Z dwu narodowości, Catherine i moje
daję pierwszeństwo Catherine. Janek wie, że matka jego oddała swe życie z
życie ludzi innej rasy, innej narodowości i innego wyznania.

— A pan wyjeżdża do Ameryki? — spytała moja żona.

— Nie! — z uśmiechem odparł Laur. — Wczoraj miałem chwilę słabości
Skutki nawracania do dni minionych. Ja wracam jutro do swego rodzinnego
kraju, gdzie w latach wojny wiele zostało zniszczone i wielu potrzeba rąk d
pracy. O Europę trzeba walczyć w Europie, w każdym europejskim kraju
Będziemy walczyć!

Wstał, aby się pożegnać. Poprosiłem, aby zostawił nam swój nowy adres
Roześmiał się po łobuzersku, jak za minionych dawno czasów: — Napiszę d
ciebie, kiedy sobie zasłużę na prawo stałego pobytu w stolicy mojego kraju

X

Pisałem w dzień wyjazdu Laura z Berlina, to jest we wtorek siódmego kwie
nia 1948 roku, w Berlinie, mieście okupowanym przez armie Zjednoczonego Kró
lestwa, Związku Radzieckiego, Stanów Zjednoczonych i Republiki Francu
skiej. Pisząc to „opowiadanie z życia" przeżyłem po raz pierwszy bezradność
naukowca wobec uczuciowości słów, rozsadzającej ścisłość opisu. Rękopis
umieszczam zatem w teczce z napisem: „Dokumenty niezbadane". — Januar
Libert, Honorowy Kronikarz Światowego Instytutu Zapisywania Dziejów
Współczesnych.

ZYGMUNT KAŁUŻYŃSKI

SERGIUSZ EISENSTEIN, CZYLI REHABILITACJA HISTORII

(Szkic z dziejów filmu historycznego)

Śmierć Sergiusza Eisensteina przeszła w Polsce bez wrażenia; jedynie *Odrodzenie* w nr. 10 przedrukowało artykulik Aleksandrowa, twórcy filmów muzycznych „Cyrk" i „Wołga-Wołga", najwybitniejszego dziś przedstawiciela „stylu sowieckiego" w komedii filmowej i przyjaciela Eisensteina. Niestety Aleksandrow, jak to często bywa z artystami, znacznie gorzej wypowiada się o swej sztuce słowem — poza tą więc nader prywatną impresją, z której dowiedzieliśmy się, że „...Eisenstein był to nie tylko niezwykle zdolny, ale i niezwykle wykształcony człowiek...", nasza prasa literacka nie zainteresowała się postacią rosyjskiego reżysera. Ponieważ zaś ostatnia poważniejsza praca o Eisensteinie drukowana po polsku (L. Bruna w *Wiadomościach Literackich*) pochodzi z r. 1927, a główne jego filmy do naszych ekranów nie dotarły („Dziesięć dni, które wstrząsnęły światem", „Piorun nad Meksykiem"), lub zostały okrojone przez cenzurę („Linia generalna"), wreszcie wyświetlane były krótko i tylko w większych miastach („Pancernik Patiomkin"), przypuszczać można, że działalność Eisensteina jest u nas nieznana.

Ostatni jego film, „Iwan Groźny", ujęty w przestylizowane, patetycznie zatygłe, obciążone ornamentyką kostiumową i dekoracyjną obrazy, został okrzyczany przez krytykę francuską jako „opera filmowa", zaś przez samego twórcę zdezawuowany jako „nieudany eksperyment", i nie mógł dać publiczności polskiej dokładnego pojęcia o tym artyście, którego sława, większa może na Zachodzie niż w ojczyźnie, stawia go w rzędzie tak wybitnych twórców naszego stulecia, jak Matisse, Picasso, Braque, czy Strawiński, Prokofiew, Honegger.

ARTYSTA PRZECIWKO GEOLOGICZNYM POKŁADOM SZMIRY

Eisensteina można porównać do Renana, który umożliwił sceptycznym racjonalistom XIX wieku lekturę ksiąg świętych, usunąwszy lub wytłumaczywszy baśniowe cuda, sprzeczne z nauką nowoczesną; tak powstała „Piąta Ewangelia", pozwalająca wychowankom Augusta Comte'a uszanować wciąż aktualne idee reformatorsko-humanitarne chrześcijaństwa, bez konieczności wierzenia w boskość Chrystusa i w poruszanie się gwiazdy betlejemskiej po niebie.

Eisenstein nie tylko sprawił, że ludzie poważni zaczęli chodzić do kina, uważanego dotychczas za rozrywkę jarmarczną, i że ubolewania nad rosnącym wpływem trywialnego melodramatu filmowego na publiczność zmieniły się w dyskusję na temat możliwości wychowawczych genialnej maszyny; zasługi jego wykraczają daleko poza techniczne tylko wzbogacenie szans sztuki filmowej. „Pancernik Patiomkin" i „Aleksander Newski" rozwiązują problem znacznie donioślejszy: ustosunkowują nowoczesnego człowieka do historii, i to w wymiarze podwójnym — artystyczno-formalnym i ideologicznym.

Narracja „historyczna" skompromitowana została w malarstwie przez twórców „kobył", wykształconych na teatralnych niemieckich kiczarzach monachijskich, kontynuujących tradycję Delaroche'a, a w literaturze ośmieszona przez naśladowców Walter Scotta, gruboskórnych popularyzatorów typu Bulwer Lyttona („Ostatnie dni Pompei" — powieść napisana na podstawie wizji lokalnej dokonanej w nieszczęsnym mieście przez autora, który zaobserwował położenie trupów zakonserwowanych w lawie wulkanicznej i uczyniwszy z nich bohaterów romansu odtworzył ich żywot i ich zgon w fabule swej powieści — jak się z dumą przechwala), Sienkiewicza („Quo vadis": „Cóż mówią na forum — zapytał niedbale Winicjusz" — tak naiwnie autor wyobrażał sobie „naturalnie bezpośrednią rozmowę Rzymian"), czy wreszcie, by dotrzeć do naszych czasów, przez Margaret Mitchell, której nieznośny melodramat z dziejów amerykańskich „Przeminęło z wiatrem" pobił rekordy powodzenia czytelniczego.

Na takich dziełach pseudosztuki, „Kossakach" i „Dumasach" o popularności więcej niż szalonej, kształtował się zmysł „historyczny" uczestników dwóch wojen światowych; tematyka „historyczna" po tych gorzkich doświadczeniach zdawała się być wykreślona na zawsze z repertuaru prawdziwej sztuki, podobnie jak powieść kryminalna i romans sentymentalny genre'u „Trędowatej".

Eisenstein dokonuje cudu: nie pędzlem i nie piórem, ale właśnie w granicach dwugodzinnego seansu filmowego — środkami nowej sztuki, uważanej za „ludową" w wulgarnym znaczeniu tego słowa — daje wizję historyczną godną Delacroix i Flauberta, n i e p o z b a w i a j ą c j e j j e d n o c z e ś n i e c h a r a k t e r u w i d o w i s k a p o p u l a r n e g o! I jeszcze więcej: nie tylko łączy trzy sprawy tak rzadko razem związane: dobry smak, tematykę dziejową i najpowszechniejszą przystępność, ale prócz tej współczesności artystycznej daje równie współczesny komentarz ideologiczny.

FILM HISTORYCZNY JAKO WIDOWISKO JARMARCZNE

Dzieje filmu historycznego potwierdzają tezę, że sztuka „czysta", ideologicznie obojętna, nie istnieje; szczególnie wtedy, gdy ma charakter popularno-ludowy i wymaga kapitału finansującego... Trzy główne, obok radzieckiej, „szkoły" filmu historycznego: włoska, amerykańska i angielska, reprezentują, obok trzech etapów rozwoju techniki, różne koncepcje interpretacyjno-propagandowe.

Pierwszy ambitny film nakręcony przez Francuzów w r. 1908, „Zabójstwo księcia de Guise", miał zabarwienie antydreyfusowskie. Król Henryk, organizujący spisek przeciwko własnemu ministrowi, mordujący go z pomocą oddanej ojczyźnie gwardii przybocznej, był usprawiedliwiony: przy zabitym znaleziono list, którego zdrajca nie zdążył wysłać: „By wywołać wojnę domową we Francji, potrzeba 50.000 sztuk złota..." Książę de Guise był sympatyczny jak Dreyfus: pogodnie żegnał się z kochanką, nie wiedząc co go czeka; grał go Calmette, pierwszy amant Komedii Francuskiej; Henryka interpretował Le Bargy, wybitny tragik charakterystyczny, posępny, przygarbiony, fanatyczny, — a przecież obrońca całości państwa. Film wyświetlany niedawno w Polsce z okazji festiwalu „Historia filmu francuskiego" (Wystawa w Muzeum Narodowym w W-wie na wiosnę ub. r.) zawiódł, jako próba stworzenia kina artystycznego.

By nakręcić ten krótki, trwający ok. 10 min. obraz, zawiązano przecież specjalne stowarzyszenie, *Société du film d'art*, pod patronatem W. Sardou, notora' dramaturgii francuskiej; jako autorów scenariuszy następnych filmów przewidywano France'a, Lemaître'a, Rostanda, (już tekstu „Zabójstwa księcia de Guise" dostarczył Lavedan, akademik i renomowany dramatopisarz); premiera odbyła się za zaproszeniami, ze specjalnie skomponowaną muzyką Saint-Saënsa! Nie pomogły jednak efektowne kostiumy epoki renesansu, wypożyczone z magazynów „Komedii Francuskiej", ani dekoracje ukazujące — przed nieruchomym obiektywem — dwie ściany pałacu, pokryte ornamentyką przypominającą bardziej styl egipski niż walezjański, tak były ciasno zamalowane, by wykorzystać każdy centymetr kwadratowy. Wystarczyły trzy zmiany: u księcia de Guise, w Radzie państwa, w gabinecie królewskim, gdzie spiskowcy bieali w kółko goniąc ranionego już zdrajcę...

Po tym eksperymencie, którego opis w podręcznikach historii kina mieści ę w rozdziale „teatr fotografowany", w Paryżu wyrzeczono się pretensji do ina jako domeny artystycznej, aż do czasów „awangardy" (1925). *Société du lm d'art* następnych obrazów nie nakręciło, krytycy doszli do wniosku, że lm pozostanie na zawsze w rękach fabrykantów figur woskowych...

Konsekwentny cykl filmów historycznych dali Włosi, niezrażeni klęską Francuzów, mszczących się potem pogardliwym stwierdzeniem: „Kino jest stworzone d'a narodów tradycyjnie lubiących fałszywy patos..." (L. Dubech). Był o fantastyczny sukces kasowy, i ponoć dotychczas w Bretanii czy w Afryce yświetlana bywa z powodzeniem włoska „Męka Pana naszego Jezusa Chry-

stusa". „Quo vadis" według Sienkiewicza i „Juliusza Cezara" można było oglądać w Radomiu, Kielcach i w lubelskim kinie parafialnym jeszcze w 1932 roku. Spoza dekoracji wyobrażającej łuk oparty na dwóch kolumnach wychodził pochód tryumfalny: niewolnicy, żołnierze, wreszcie sam Cezar jechał na wozie zaprzężonym w dwa konie; widok tego „tłumu" rozwijającego się zza węgła ku obiektywowi budził nie tyle wspomnienie świata starożytnego, co nieodpartą myśl o braku dolnej bielizny u tak wielu osób.

Ale „Cabiria", nakręcona w 1914 r. według scenariusza d'Annunzia i z jego pretensjonalnymi poematami-napisami, już była czymś: włoski reżyser zastosował makietki wyobrażające flotę rzymską podpaloną przez Archimedesa, film miał koloryt baśniowo-nierealny, choć wciąż nie tracił charakteru sztuczki ludowo-jarmarcznej. Archimedes, czcigodny starzec z siwą brodą, ubrany w chlamidę, przeprowadzał doświadczenia w swym atelier wystylizowanym na wzór niby-atrium: chwytał słońce w cztery kwadratowe lusterka umieszczone na stalugach i koncentrował światło na kawale płótna, które nagle spłonęło („Mędrzec starożytny nie waha się zdobyczy swej wzniosłej wiedzy obrócić na dobro ojczyzny..." bredził d'Annunzio). W następnym obrazie oglądaliśmy olbrzymie okrągłe lustro złożone z migocących trójkątów i kwadratów, zmontowane przez Archimedesa na szańcach, i okręty buchające dymem, tonące nieco zbyt szybko (skoro rzecz odbywała się na sporej miednicy...).

A i to, że włoski film wyspecjalizował się w tematyce starożytnej, miało sens ambicjonalno-polityczny: sceny z „przeszłości współczesnej Italii". Mimo tej zbieżności ideowej z faszyzmem Mussoliniemu nie udało się zdyskontować osiągnięć włoskiej kinematografii, rzeczywiście sławnej we świecie przed dojściem Duce do władzy, następnie podupadłej na długie lata; dziś dopiero film włoski przeżywa drugi swój okres twórczy, zdobywając nagrody w Cannes i Brukseli, ale teraz utworami *par excellence* realistycznymi.

SZKOŁA AMERYKAŃSKA: POGARDA WOBEC HISTORII

Negatywny stosunek do historii typowy dla cywilizacji amerykańskiej, sformułowany na kartach sławnego essayu Emersona „Historia" — oto idea pierwszego poważnego filmu, *The birth of a nation* Dawida Griffitha, reżysera nie wahającego się zażądać od producentów setek tysięcy dolarów na koszty inscenizacji po to, by skompromitować przeszłość. Tak powstała amerykańska szkoła filmu historycznego, wiele mająca wspólnego ze szkołą angielską lat 1932—39 — krańcowo przeciwstawna Eisensteinowi i jego uczniom. „Narodziny narodu" (nakręcone w r. 1915, wyświetlane w Polsce w 1923) wypadłoby zaliczyć do filmów niesamowitych, ostrzegawczych, do repertuaru grozy — „oto jak było strasznie — dobrze, że dziś jest inaczej — pilnujmy, by nigdy się nie powtórzyło". Hasło stwierdzające fakt postępu ku lepszemu — charakterystyczne dla artystów-komunistów! Paradoks! Ale dający się wyjaśnić

tym zdaniem Renana: „Przeszłość staje się pełnym grozy nonsensem, gdy nie używamy klucza umożliwiającego jej zrozumienie".

Początki państwowości USA, wojna domowa, którą artysta marksistowski wytłumaczyłby koniecznym starciem feudalnej koncepcji południowej z uniwersalistyczną północną, dla Griffitha jest niezrozumiałym paroksyzmem obłędu zbiorowego; dopiero po skończonym kataklizmie zapanowuje spokój i porządek, „rodzi się naród" — lecz bynajmniej nie z wojny, która przecież wyzwoliła Murzynów i ustaliła powszechną równość obywatelską, ale poza nią, ponad nią!

Było to jednak dzieło sztuki, i „Narodziny narodu", dziś oglądane, nie tracą posępnego patosu. Typowa dla ideologii Griffitha metoda przeplatania wielkich scen historii obrazami tragedii prywatnych, jednostek bezsilnych, zagubionych w kataklizmie: sławna np. „sekwencja" (kolejność obrazów), przytaczana w podręcznikach montażu: rodzina uciekinierów, matka i troje dzieci, przerażeni, przytuleni do siebie, zmartwiali na porzuconych ubogich tobołkach; obraz ten zwolna przesuwa się przez ekran, obiektyw opuszcza pagórek, na którym zostali uchodźcy, i otwiera widok na płaszczyznę, gdzie maszerują oddziały generała Shermana: oglądane z góry kolumny żołnierzy w charakterystycznych kepi, z karabinami na ramieniu, z działami i furgonami nakrytymi białym płótnem. Pożar miasta Atlanty, którego mieszkańcy uciekają w popłochu, w długim szeregu wspinając się na piaszczystą górę, obciążeni tobołkami, zgarbieni i płaczący; dzika kawalkada kawalerzystów przez opuszczone uliczki — i znów tej scenie przeciwstawiony „żywy obraz": stary kwakier, z biblią gorączkowo ściskaną w ręku wyprostowany przy stole, na którym półleżą szlochając jego żona i córka. Scena wystylizowana, jak u Grottgera („Obrona dworu..."), i z tego samego ducha (bezradność wobec okropności wojny). Bitwa pokazana na płaszczyźnie, panoramicznie, jak u Kossaka: pozycje armat, okopy piechurów, generał Lee przepasany szarfą, z pogardliwą miną, na koniu, otoczony sztabem; wreszcie aparat się przybliża, by zanotować niedorzeczne bohaterstwo oficera przegrywających federalistów, biegnącego ze sztandarem i wbijającego drzewca flagi w lufę armaty nieprzyjacielskiej. Dalej obrazy w stylu Goyi: zwały pokaleczonych trupów, nagich, z otwartymi ranami na piersiach, o konwulsyjnie wykrzywionych twarzach. (Ta scena oraz podyktowany niechęcią rasową obraz ekscesów popełnianych przez ledwie wyzwolonych Murzynów ściągnęły na Griffitha atak znanych posłów liberalnych, S. Eliota i Bookera T. Washingtona za „ośmieszanie ideałów amerykańskich").

Dobitniej wyraził Griffith ideologię „antyhistoryczną" w *Intolerance*, filmie, który kosztował 2 miliony dolarów i 20 miesięcy pracy: akcja, odbywająca się w czterech epokach (w Babilonie starożytnym, w Judei, we Francji w noc św. Bartłomieja i współcześnie), ukazywała barbarzyństwo, okrucieństwo i brak wyrozumiałości we wszystkich okresach historycznych. Smutny obraz ludzkości! Znakomity reżyser przeholował w pesymizmie, jak na stosunki amerykańskie; film był fiaskiem finansowym, i dwaj główni następcy Griffitha, Cecil

B. de Mille i Fred Niblo, zadowalali się kpinami z historii europejskiej w wymiarach mniej patetycznych.

Typowy dla amerykańskiego filmu historycznego stał się szablon „akcji prywatnej": dwoje sympatycznych kochanków na tle kataklizmu pokazanego jako dzika awantura, w której cesarz, król, minister odgrywa rolę Frankensteina podpalającego miasto, ale tak, by bohaterowie zdążyli ujść w ostatniej chwili. Postępując po linii ideologicznej wyznaczonej przez Griffitha (indywidualizm w obliczu okropności, historii) film amerykański stracił przecież ambicje artystyczne, jakie żywił jego twórca; stracił zarazem naiwność prymitywnych filmów włoskich, którym wiele można było wybaczyć za to, że były spektaklami odpustowymi. „Ben Hur" Freda Niblo, według fantastycznie popularnej w USA powieści L. Wallace'a (nic wspólnego z autorem romansów kryminalnych Edgarem!), z pięknym Ramonem Novarro w roli szlachetnego Żyda, który chciał zbrojnie wyzwolić Chrystusa i zaniechał tego wyłącznie na życzenie Zbawiciela, — ale udało mu się w międzyczasie wygrać wyścig kwadryg (wspaniale sfilmowany) i poślubić młodą trędowatą cudownie uleczoną przez Jezusa — część filmu nakręcona w naturalnych, czy raczej nienaturalnych kolorach; „W cieniu krzyża" Cecila B. de Mille'a, mutacja „Quo vadis" z tłumami statystów, z Claudette Colbert o kościuszkowskim nosku w roli cesarzowej Poppei kąpiącej się w mleku oślim, w otoczeniu *girls* w tunikach, z imponującym bogactwem kostiumowo-dekoracyjnym, i ze starożytnymi Rzymianami: *Well, well, what are we making to-day? Don't forget, the performance in Colosseum-Circus!* — oto charakterystyczne przykłady twórczości sukcesorów Griffitha, zarazem szczęśliwych spadkobierców Delaroche'a, Wereszczagina, Styki i Męciny-Krzesza, oraz Bulwer-Lyttona, Michała Zevaco i Henryka Galleta.

FILM BEZ BOHATERA: „PANCERNIK PATIOMKIN"

Zapewne, gdy Eisenstein w r. 1925 przystąpił do nakręcania „Pancernika Patiomkina", środki nowoczesnej techniki filmowej były wykształcone: kamera od wielu lat nie tkwiła już w miejscu, Anglicy wprowadzili „zbliżenie" fotografowanego przedmiotu (*close up*) umożliwiając pokazanie gry twarzy; stosowano od dawna *travelling* (obiektyw przesuwa się wraz z fotografowanym tematem z atelier na świeże powietrze). „Patiomkina" nakręcono w całości w plenerze bez jednego zdjęcia „pokojowego". Ale Eisenstein te ułatwienia techniczne po raz pierwszy tak dyskontuje, by każdą pojedynczą „klatkę" komponować jak obraz, z celowym ustawieniem dalszych i bliższych planów, z punktem centralnym, ze świadomą eliminacją wszystkiego, co zbędne: postępowanie, jak u malarza stalugowego, z tym, że proceder musi się powtórzyć z każdą zmianą obrazu, więc paręset razy w ciągu seansu.

Opis filmu tak zbudowanego, jeśli ma być rzetelny, musiałby się rozpaść na analizę pojedynczych „płócien" (tak postępuje np. poważny miesięcznik pa-

ryski *La revue du cinéma*, omawiając „Aleksandra Newskiego"). „Patiomkin" dzisiaj, tak samo jak w chwili gdy wszedł na ekran po raz pierwszy, zasługiwałby — gdyby miejsce było po temu — na podobnie gruntowną analizę, która może zdołałaby wytłumaczyć wrażenie, wywołane przez ten film we Francji, Niemczech i w Ameryce, gdzie zaliczono go do najważniejszych zdażeń artystycznych okresu powojennego. (E. Bryher w *Film problems of Soviet Russia, 1929*: *The most famous film ever made*).

Scenariusz jest tak prosty, że niemal spełnia zasady jedności klasycznych (jedność czasu: dzieje jednej doby — i jedność miejsca: pokład pancernika oraz molo portowe Odessy). Wykonawcy: marynarze floty sowieckiej i ludność miejscowa, z udziałem kilku zaledwie zawodowych aktorów, obsadzonych we fragmentarycznych zresztą rolach. Nowość, która stanie się typowa dla szkoły sowieckiej: brak bohatera indywidualnego. Losy jednostek, przeciwnie niż w filmie amerykańskim, interesują reżysera o tyle, o ile są typowym wykładnikiem postępowania reprezentowanej przez nie grupy. Zresztą akcja całego filmu jest symbolicznym skrótem: obrazem walki prześladowanych z ciążącą nad nimi przemocą. Film-alegoria, gdzie przedstawione dzieje zbuntowanego pancernika oznaczają uczucia całego narodu.

O tym, że opuściliśmy świat dosłownego, wiernego potocznej „prawdzie" realizmu, upewnia patos obrazów, wytrzymany powolny rytm akcji, pełna dynamicznej ekspresji postawa i mimika uczestników: technika plakatowa, krzycząca, o konturach silnie obrysowanych. Jakże daleko jesteśmy od „życiowo-romantycznego" pseudorealizmu reżyserów amerykańskich! Ale ten nowy, z pozoru antyrealistyczny język filmowy bynajmniej nie wyklucza prawdy: komponuje ją tylko, by wydobyć maksimum wyrazu. Oto odtworzona dokładnie historia załogi „Patiomkina" z roku 1905.

Marynarze pod pokładem pancernika, ludzie o prostych rysach twarzy i powolnych, ciężkich ruchach, stłoczeni w niskiej kabinie zawieszonej hamakami, żywo rozmawiają: intendentura okrętowa znowu daje im nieświeżą żywność, od której chorują — oficerowie kradną pieniądze przeznaczone na aprowizację i kupują najtańsze, najgorsze produkty. Na pokładzie panuje zdenerwowanie: marynarze oglądają wielki płat mięsa wiszący przed kuchnią, pokazując sobie białe robaki, od których roi się porcja: aparat fotografuje przez dłuższą chwilę zbliżenie tej padliny, niby symbolu panującego reżimu... Oficer, któremu skarży się załoga, postać o pogardliwej twarzy i orlim nosie, zapięty na ostatni guzik w mundur carskiej marynarki, słucha żalów z obłudną niby-lojalnością, przymrużając oczy. Wezwany na ekspertyzę medyk pokładowy, niski człeczyna w binoklach na kaprawych ślepiach, długo ogląda: „Wszystko w porządku! Kto odmówi jedzenia tej żywności, będzie ukarany". Kucharz ze wstrętem kraje mięso, dyżurni przyrządzoną z niego zupę wlewają do misek ustawionych na stołach w bezludnej jadalni. Kapitan zarządza zbiórkę na pokładzie: „Ci, którzy odmawiają jedzenia, niech wystąpią"! Zbuntowanych oficer każe nakryć płachtą brezentową, niby całunem: mają być rozstrzelani. Ale oddział egzekucyjny odmawia posłuszeństwa. Wśród okrzyków

Bracia! Bracia! żołnierze rzucają karabiny, ściskają się i całują. Na próżno pop okrętowy o skołtunionej brodzie i o fanatycznym spojrzeniu rozkrzyżowuje patetycznie ramiona, stojąc na mostku kapitańskim; silnie szturchnięty, upuszcza krzyż metalowy, który wbija się jednym z ramion w deskę pokładu. Chwila gorączkowego zamieszania: marynarze wrzucają do morza admiralicję, ratującą się wpław; jeden z oficerów strzela z karabinu do przywódcy zbuntowanych, Wakulińczuka, tęgiego mężczyzny z wąsami bardzo w stylu 1905, i sam skacze do wody. Patetyczna scena, gdy marynarze wydobywają z fal morskich trupa kolegi o twarzy zalanej krwią.

Pancernik sterowany przez zbuntowanych wpływa do portu i załoga, pragnąc wytłumaczyć swój czyn, wystawia na widok publiczny zwłoki zamordowanego. Wakulińczuk leży pod prowizorycznym namiotem na molo, jego żałosne obnażone nogi sterczą ku morzu, na piersi nosi napis: „Za łyżkę zupy!" Następuje cykl obrazów: ludność Odessy, przejęta współczuciem i sympatyzująca ze zbuntowanymi, defiluje przed zabitym: spontaniczna, niezorganizowana manifestacja zbiorowa — ale jakże z o r g a n i z o w a n a przez reżysera! Powolny, gęsty, czarny od głów pochód przesuwa się przez molo, kończąc się niemal na horyzoncie; po ulicach krzyżujących się z biegnącymi górą mostami kroczy zbita masa proletariuszy z odkrytą głową. Portrety-charakterystyki, w których odtąd celować będzie kinematografia radziecka: trzej robotnicy portowi, półnadzy, o twarzach powalanych sadzą, patrzą z niemym osłupieniem na zwłoki towarzysza; student gryzie wargę, kobiecina ubrana ubogo, z koszykiem w ręku, żegna się; para starannie ubranych mieszczan przygląda się obojętnie, straganiarka wzrusza ramionami. Liberalne mieszczaństwo Odessy, niechętne reżymowi carskiemu, wyległo na szerokie schody prowadzące od miasta do portu; liczne łódki podpływają do pancernika, panowie w obcisłych spodniach i jasnych melonikach podają marynarzom koszyki z żywnością, wino, żywe gęsi...

Nagle tłum biegnie po schodach, z góry na dół. Oddział wojska w białych mundurach, w lśniących butach z cholewami, rozwinięty szeregiem, z karabinami wycelowanymi w zbiegowisko, postępuje zwolna, mechanicznie, miarowo. Widzimy rząd butów, widzimy stopień, nie oglądamy twarzy żołnierzy-automatów. Pada salwa, druga, trzecia; zaatakowani manifestanci skaczą poprzez leżące na schodach zwłoki. Chłopczyk o skośnych oczach i krótko ostrzyżonej główce pada trafiony; prowadząca go za rękę matka o ciemnej cerze i kędzierzawych włosach, z okrągłymi kolczykami w uszach, ubrana we wzorzystą suknię podnosi małego i biegnie z dziko otwartymi ustami wprost na bagnety; za chwilę ginie sama. Typowa intelektualistka rosyjska, o szerokiej twarzy i okrągłym nosie, w binoklach, protestuje gestem głowy, wyciąga ręce, zdaje się przemawiać w imieniu haseł „ogólnoludzkich", typowych dla ówczesnego mistyczno-rewolucyjnego mieszczaństwa... Kula miażdży jej szkła, krew spływa po twarzy, przemówienie zmienia się w krzyk umierającej. Piękna młoda kobieta, w gorsecie, ubrana czarno, chwyta się za brzuch,

rew tryska na suknię; wózek z dzieckiem, który wypuściła z ręki, toczy się, iezatrzymany przez nikogo, poprzez zasłane ciałami schody portu...

Scena masakry jest kulminacyjną w filmie; drugi punkt centralny konstrukji, to przygotowanie do bitwy. Załoga „Patiomkina", nie mogąc przyjąć starcia na lądzie, wypływa na morze i staje oko w oko z flotą cesarską. Pancernik rzygotowuje się do rozpaczliwej obrony, na pokładzie trwa gorączkowa rzątanina, ujęta w ramy poematu fotograficznego, którego tematem jest maszyna. Piece i manometry kotłowni, buchająca para, rozkręcające się w pośpiesznym ruchu dźwigi armat, przeplatane portretami surowych, zawziętych, zdeperowanych twarzy buntowników. Gotowa do walki, nieruchomo zastygła, ze wzrokiem utkwionym w zbliżające się kolosy floty wojennej, z kroplami potu a czole, załoga „Patiomkina" czeka na hasło „Ognia!" Ale do bitwy nie ojdzie; marynarze floty cesarskiej wylegli na pokłady i powiewając białymi zapkami pozdrawiają towarzyszy, reje, maszty, dzioby krążowników zalega rzyczący, wymachujący rękami, rozentuzjazmowany rój ludzki. „Patiomkin" wolna przesuwa się przed głównym korpusem floty, bez jednego wystrzału, chodząc do neutralnego portu, gdzie będzie internowany.

Tak powstała radziecka szkoła filmu historycznego. Typowe są dla niej: ołączenie patosu z obiektywnym językiem kroniki, niemal z faktomontażem w „Patiomkinie" obowiązuje punkt widzenia obserwatora ulicznego, zaskoczonego zdarzeniami; nie znamy pierwszej przyczyny wypadków, nie oglądamy np. gubernatora, który wydał rozkaz rozpędzenia manifestantów, nie wiemy, dlaczego marynarze floty cesarskiej nie atakują „Patiomkina", itd.); ustrowanie fabuły portretami-typami uczestników (każde z d a r z e n i e, pozazane najpierw ogólnie — bunt na okręcie, defilada ludności Odessy przed włokami Wakulińczuka — rozłożone jest następnie na indywidualne reakcje, nalujące się na twarzach oficera, medyka okrętowego, popa, potem — osób glądających zabitego, itd. Jest to chwyt podobny zresztą, co u Griffitha, ecz wyrażający inną ideę: reakcja osobista i n t e r p r e t u j e historię, gdy reżysera amerykańskiego p r z e c i w s t a w i a ł a się jej); dalej brak indywidualnego bohatera: tematem jest zdarzenie lub grupa zbiorowa (od tego unktu, mniej „klasycznego", film radziecki często odstępuje, zawsze jednak kazuje człowieka typowego, „symbolicznego"); wykorzystanie brzydoty ciał, warzy, zaniedbanego ubrania, — którym reżyser nadaje patetyczny wyraz. Nie unika on motywu drastycznego, np. ran, śmierci — tematyka zakazana rzez cenzurę w USA, zabraniającą pokazywania okrwawionych zwłok (douszczalny jest tylko widok człowieka padającego). Obawa żywiona przez krykę amerykańską (Paul Rotha: *The film till now)*, że w filmie traktowanym ako „cykl obrazów" zniknie dramatyczność, nie okazała się słuszna; pomimo harakterystycznej powolności narracji, fabuła „Patiomkina", zbudowana dooła trzech punktów kulminacyjnych (bunt — masakra w Odessie — przygotowanie do bitwy), ma szeroką epiczną ekspresję.

„ALEKSANDER NEWSKI", CZYLI BALET MONUMENTALNY

Nieliczni pisarze, którym udało się narrację „historyczną" zamknąć w ramy utworu artystycznego, mają uderzająco wspólną koncepcję ideową. Przede wszystkim Teofil Gautier, w „Kapitanie Fracasse" i „Romansie mumii" oglądający przeszłość okiem amatora rozmiłowanego w dziełach sztuki, rzemiosła i przemysłu, piszący poemat na cześć materiałów, z których ludzie starożytności i średniowiecza ustawiali gigantyczne budowle lub wydłubywali miniaturowe cacka; autor, którego uwagi nie uszły najdrobniejsze uroki deseni, koronek i lambrekinów otaczających jego bohaterów, tak że słowa przez nich wypowiadane przestały oddawna być ważne na tle wszechobecnej, żyjącej, grającej dekoracji; ten Gautier, który nie umiał ponoć stosować czasowników, bo mu do żadnej akcji nie były potrzebne, a wzbogacił literaturę orkiestrą tysiąca nowych przymiotników; ów Mozart przedmiotów — nie podmiotów, jeden z najwspanialszych deskryptorów, opisywaczy w literaturze — nie interesował się człowiekiem, a na zarzut, że w jego twórczości nie ma ludzi, że tylko „kostiumy stoją opróżnione z ciała", odpowiadał, że piękno jest ważniejsze.

Flaubert odtwarzający legendę św. Juliana nie tak, jak prawdopodobnie i zgodnie ze stanem naszej wiedzy wyglądała, a tak, „jak pokazana jest na małych witrażykach kościołów normandzkich", z wszystkimi poetycznymi naiwnościami traktowanymi serio, z tajemniczym gościem trędowatym, który od Juliana chciał wody i zostawił na jego kubku ohydnie wilgotne zielone plamy, a potem leżąc w jego łóżku żądał, by go święty ogrzał własnym ciałem, i przyciskając doń swoje dygocące, zropiałe członki nagle wydłużył się tak, że ściany chatki się rozstąpiły, a Julian poczuł, że unosi się w górę wraz z towarzyszem, lśniącym nieziemskim blaskiem — bo był to Chrystus, który duszę Juliana zabierał do nieba; Flaubert, który w „Kuszeniu św. Antoniego" i w „Salammbo" przez chwilę nie dbał o wierne odtworzenie potocznych rozmów i psychologii „domniemanych" Kartagińczyków, a pragnął oddać nastrój cywilizacji tropikalnej, kapiącej od nieharmonijnego bogactwa, antyhumanitarnej, okrutnej, na której przepych i fanatyzm współczesny Europejczyk patrzy rozszerzonymi oczyma: „Chcę, by czytelnik był zmęczony, jak ktoś patrzący bez przerwy na szkarłat"; — ten twórca jednej z najkapitalniejszych wizji historycznych ludzkość uważał za plemię kierowanych instynktem owadów, a postęp za samooszustwo znienawidzonego mieszczucha; „zawsze było źle..." zdaje się mówić jego dzieło.

Dla artystów epoki modernizmu, jak Marcel Schwob, stylizujący w „Żywotach urojonych" cacka historycznej literatury, wzorowane na pełnych drobnych klejnocików, turkusów, ametystów, złoceń obrazach Gustawa Moreau, którymi tak się wówczas zachwycał Ignacy Matuszewski — dla tych znowu przeszłość była lepsza, bo przynajmniej barwna, a teraźniejszość i życie zasadniczo liche. Wszystkich tych artystów cechuje: koncepcja antyrealistyczna, stylizatorstwo — jako znamiona formalne; kult sztuki „czystej" i bezwzględnego pię-

a, relatywizm, powątpiewanie o ludzkości, pesymizm — jako ideologia. ich sztuce historia odżywa, ale nikomu i niczemu służyć nie chce.

A więc będziemy skazani na wieczną wulgarność tych półartystów, którzy gotowi wyciągać z przeszłości użyteczne wnioski propagandowe, zamieniając historię w stos pseudo-realistycznych, żałosnych i bezwiednie komicznych egdot? Czy przetrwa Flauberta, Delacroix, Moreau jakiś współczesny Sienewicz, ze sztampą kochanków szczęśliwie po trudnościach złączonych *happy-endzie*, z super-prawdziwymi rozmowami w stylu „Czy boski Ma- ma klucz od atrium", — ale piszący „dla pokrzepienia serc" milionów ytelników? Odpowiedź daje przedostatnie dzieło Eisensteina: „Aleksander ewski", nakręcony w 1938 r., utwór łączący sztukę mistrzów narracji historycznej z potrzebami pozytywnej, ludowej, doraźnie stosowanej ideologii.

Odwagę koncepcji rosyjskiego reżysera można ocenić faktem, że na przeszeni 60 lat istnienia kinematografii znalazł się jeden zaledwie śmiałek, który ikręcił pełnometrażowy film historyczny w konwencjonalnych, tucznych, antyrealistycznych dekoracjach: Karol Dreyer, twór- „Męczeństwa Joanny d'Arc" (1928), nie zawahał się oprawców Dziewicy rać w płaskie hełmy Anglików okresu Wielkiej Wojny. (Film ten był wyietlany w maju 1947 r. w Warszawie i Łodzi z okazji wystawy „Historia mu francuskiego"). „Henryk V" Laurence Oliviera, w dekoracjach na wzór iniatur Fouqueta, powstał już pod wpływem Eisensteina, w 1940 r.

Architektura nie siląca się na udawanie prawdy, nie ukrywająca, że jest tuczną kompozycją i że zadaniem jej jest stworzenie nastroju, a nie danie zytułku na nocleg i obiad, wydaje się czymś krańcowo obcym samej istocie mu, sztuki *par excellence* realistycznej, fotograficznie — dosłownie! twarzającej rzeczywistość. Lecz Eisenstein był nie na darmo uczniem Meyerolda, który z inscenizowanych w swym teatrze utworów wydobywał ich utaną ekspresję, atmosferę, rezygnując z jakiegokolwiek naśladownictwa życia, akcję „Lasu" Ostrowskiego, odbywającą się we dworze, potrafił wystawić tle abstrakcyjnego rusztowania. Nie przyswajając sobie dziwactw, w jakie pogrążał Meyerhold, umiał przecież Eisenstein spożytkować jego doświadenia.

Ale na następnym etapie pracy stanęła przed reżyserem zasadnicza trudność: iek XIII w Rosji, epoka Dżyngis-chana; z jaką tradycją plastyczną związać n okres, nie obfitujący w dokumenty i zabytki, zamazany w wyobraźni spółczesnego widza, niemal przedhistoryczny, prawie baśniowy? Czy wystyzować tło na wzór bizantyńskich brązowych bram katedry św. Zofii, sztuki rowej, sztywnej, kostycznej? Czy szukać inspiracji w miniaturach Kroniki rólewieckiej, typowej raczej dla wczesnego prymitywizmu zachodnio-europejiego? Żaden z tych ubogich przykładów nie dawał dość materiału do naśladoania. Eisenstein postąpił więc podobnie, jak Wyspiański w szkicach do „Bosława Śmiałego": zbudował sztuczną cywilizację, złożoną z tradycyjnego łobnictwa ludowego, z zabytków epoki, wreszcie z wybranych i celowo omponowanych elementów późniejszego średniowiecza rosyjskiego, burząc

świadomie chronologię — wszystko nie bez udziału pomysłów pochodzących z czystej już fantazji. Bynajmniej więc nie miał zamiaru naukowo rekonstruować epokę, ale raczej poszedł za ogólnym, „przypuszczalnym", sztucznie uformowanym wyobrażeniem o początkach państwowości rosyjskiej.

Tę fikcyjną, konwencjonalną cywilizację Eisenstein dosłownie zbudował — i tylko dlatego udało mu się rozwiązać antagonizm między naturalną, konieczną potrzebą prawdy w kinie a sztywnością obcej realizmowi, umownej dekoracji. Nie postąpił jak Dreyer, który w „Męczeństwie Joanny d'Arc" dał sztafaż skopiowany z teatru, więc fragmentaryczny: tylko salę rozpraw i wystylizowany papierowy podwórzec z płonącym stosem; ani jak L. Olivier w naśladowanym zresztą z Eisensteina „Henryku V", gdzie akcja realnych, psychologicznie prawdziwych, gestykulujących „jak w życiu" postaci odbywała się na tle spłaszczonego, nieruchomego pejzażu-makietki odwzorowanej z miniatur średniowiecznych, czy w spłyconych wnętrzach pałaców o fałszywej perspektywie, ustawionych na ukośnym pomoście, według malowideł prymitywów. Mimo że były to filmy prawdziwie piękne, zbyt są obciążone piętnem wyjątkowości, egzotycznej niepowtarzalności, teatralnością obcą kinu, raz jeden tu szczęśliwie zastosowaną, by stać je było na stworzenie formuły, by ich doświadczenie można było wykorzystać w naśladownictwach.

Eisenstein, którego „Aleksander" dał przecie początek całej szkole („Piotr Wielki" Pietrowa, 1939, „Kutuzow" Jegorowa, 1943, „Admirał Nachimow" Pudowkina, 1946, i ,niestety nieudany, niby parodia własnej maniery, ostatni film Eisensteina: „Iwan Groźny"), postępuje inaczej: tworzy, w głąb i wszerz, miejsce historycznej akcji. Buduje Nowogród, centrum obrony przeciw Krzyżakom; miasto, w którym co prawda nie ma domów z oknami, w którym się nie mieszka, w którym plac publiczny ma mury celowo ułożone, by można z nich przemawiać, miasto osobliwie skomponowane, ustawione, symetryczne, ekspresyjne białością ścian i dekoracją kopuł prymitywnego, półdrewnianego budownictwa cerkiewnego, ale jednak skończone, zamknięte: całość! Nie półściana, fragment, znak, symbol, „duch" miasta, ale komplet architektury, uproszczonej, lecz wyraźnie umiejscowionej, dobitnie widocznej — pomimo jej fikcyjnego, legendowego, pół-baśniowego pochodzenia!

Splądrowany przez Niemców Psków ma ekspresję inną: składa się z posępnej wieży, z opuszczonych szańców, na tle kłębów dymu unoszących się z wolna z ziemi zrytej aż do horyzontu. By uzmysłowić obóz krzyżacki, wystarcza Eisensteinowi olbrzymi biały namiot, podparty wbitymi w śnieg drągami, ozdobiony tarczami i ukoronowany flagą z niemieckim czarnym krzyżem, otwarty szeroko i ukazujący ołtarz z szeregiem świec. Odbywa się właśnie msza polowa i rycerze klęczą symetrycznymi rzędami, tak że namiot znajduje się u szczytu obrazu wypełnionego złowrogo jednostajnym motywem krzyżów widocznych na białych płaszczach klęczących.

Ale Eisenstein kształtuje nie tylko architekturę — więcej: przyrodę! Krajobraz zastygły, wyzbyty ruchu i rozmaitości; niebo jest jednolicie ołowiane

szare; grunt zasłany sztucznym śniegiem, tak właśnie, by jego nienaturalnej dekoracyjności nie ukrywać (Eisenstein pokrył kredą i sproszkowanym szkłem niemałą przestrzeń terenu, potrzebną do nakręcenia bitwy, w kraju, który na brak autentycznego śniegu nie powinien się uskarżać); drzewa pokryte szronem, trwające w bezruchu, ulepione z materiału nieznanego, lecz na pewno nie wyrosłe z ziemi; tafle lodu, załamujące się na jeziorze Czudzkim pod ciężkozbrojnymi Niemcami — olbrzymie bryły geometryczne, zwolna przesuwające się po martwej wodzie — wszystko to hołd naturze, uczestniczce walki z najazdem, spłacony przez poetycznie usztuczniony wytwór ręki artysty.

Postaci poruszające się w tym świecie, istotnie stworzonym na nowo, muszą nabrać hieratyczności i wiele mówiącego patosu, świadczącego, że znaczenie ich jest donioślejsze niż gdyby były zwykłymi indywiduami. Obciążeni uroczystymi kostiumami, nie miewają nerwowych odruchów i nie występują jako ludzie prywatni: są demonstratorami, nosicielami zadań, nie bywają „u siebie" i nic nas ich życie osobiste nie obchodzi. Przemawiają rzadko, głosem silnym, imperatywnie jednostajnym, niemodulowanym; nie wiadomo, czy w całym filmie pada więcej niż 20 zdań. W tym „dźwiękowcu" — „Pancernik" był niemy — brzmi tylko muzyka Prokofjewa, oparta na motywach ludowych i starocerkiewnych, poważna, surowa, zgrzytliwa; potem potężny dzwon w Nowogrodzie, zwołujący naród, i stukot młotów kujących miecze, potem prymitywny, jękliwy śpiew armii spieszącej do walki, wreszcie łoskot broni w bitwie nad jeziorem, jednostajny, męcząco monotonny, olbrzymi.

Fabuła filmu jeszcze zwięźlejsza niż w „Pancerniku": mieszkańcy Nowogrodu, zagrożeni najazdem Krzyżaków, którzy zdobyli Pskow i dopuścili się masowych okrucieństw, postanawiają zorganizować obronę i wzywają kniazia Aleksandra Newskiego, znanego z waleczności, ale prowadzącego spokojny żywot rybaka. Wbrew opinii bogatego kupiectwa lękającego się ryzyka wojennego, Newski uzbraja lud, który „będzie zawsze walczył za ojczyznę, bo najazd oznacza śmierć dla niego", i wydaje Niemcom zwycięską bitwę nad jeziorem Czudzkim, (inaczej jezioro Pejpus) 5 kwietnia 1242; tryumfalny wjazd do Nowogrodu tego półlegendarnego organizatora kończy film.

Ten prosty temat Eisenstein zamyka w suitę obrazów fotograficznych, tak jednak pulsujących akcją dramatyczną i stopniujących napięcie *crescendo*, że film jest ciekawy dla najprostszego widza. Nikłoniecząca się płaszczyzna, zarośnięta trawą stepową, poruszana jednostajnym wiatrem: czaszki ludzkie, szkielety końskie, zrudziałe spiczaste hełmy, strzała tkwiąca w ziemi — pustynia, symbolizująca miniony okres zamieszek i najazdów tatarskich. Tafla wody zlewająca się z horyzontem — jezioro, po którym brodzą rybacy w zgrzebnych koszulach, ciągnąc sieć i śpiewając melancholijną pieśń ludową; nieograniczona przestrzeń z jednym akcentem: drewnianą strażnicą kopulastą, przypominającą trochę prymitywy bizantyński, trochę wykopaliskowe „domy na palach" — z grupą dwóch młodzieńców o jasnych włosach prześwietlonych słońcem. Egzotyczny orszak zjawiający się na wzgórzu: chan w kunsztownym stroju jedwabnym i spiczastej czapce obwieszonej klej-

notami, na wielbłądzie, eskortowany przez półnagich niewolników w turbanach i Tatarów z łukami na plecach, którzy biczami okładają rybaków. Aleksander, grany przez N. Czerkasowa, wysoki mężczyzna o przejrzystych oczach i pociągłych rysach, przemawiający głosem silnym i jasnym, ubrany w długą tunikę, wyolbrzymiającą jego postać (jak postaci innych również uczestników filmu, wyolbrzymionych przez kostiumy), wychodzi na brzeg. — „To ty jesteś sławny wojownik Aleksander? — pyta go chan. — Chodź walczyć przy nas, będzie ci dobrze". Lecz Aleksander z uśmiechem odmawia. Ta ekspozycja filmu, to jedyny obraz spokojny, szeroki, ze słońcem, z przyrodą — akord początkowy, poemat o pokoju na ziemi rosyjskiej.

Ale dalszy ciąg filmu przemieni się w szereg scen dramatycznych, ekspresyjnych, na tle coraz bardziej „usztucznionym", antynaturalnym. Zakute w geometryczne bryły żelaza postaci Krzyżaków. Ich przywódca, w kwadratowym hełmie z drapieżnie wyciągniętą łapą orlą umieszczoną na szczycie, mianuje najpierw namiestnika ziem zdobytych, rycerza w prostokątnej przyłbicy z emblematem stalowej dłoni sterczącej ku niebu, a potem własnoręcznie, gestem wzgardliwej przestrogi, wrzuca nagie niemowlęta w płonący stos, na oczach związanych, sturturowanych chłopów rosyjskich ze zmierzwionymi brodami, wiszących w pół ciała na okrągłej wieży.

Miasto Nowogród o białych ścianach, szykujące się do walki wśród bicia dzwonów, łoskotu młotów w kuźniach i migotania setek pochodni niesionych przez ściągających ochotników; chłopi uzbrojeni w dzidy i prymitywne hełmy spiczaste, wezwani przez Aleksandra do obrony ojczyzny za pośrednictwem heroldów, dmących w długie pasterskie trembity, wychodzą z szałasów wkopanych w ziemię i śpieszą niekończącym się pochodem poprzez oczerety nad jeziorem i wysuszone od skwaru drogi stepowe.

Wreszcie kapitalna scena bitwy, istnego baletu patetycznego, na płaszczyźnie, gdzie poza jednostajną linią śniegu i szarym, ciążącym niebem jest tylko skała, na której stoi Aleksander i dwie armie ubrane w kwadratowe, prostokątne i trójkątne hełmy, zbroje, tarcze. Szarża konnicy krzyżackiej, rozwijającej się od cienkiej linii na horyzoncie i olbrzymiejącej do wymiarów całego ekranu, odparta przez chłopów-włóczników; straszliwy a tak świadomie zorganizowany przez reżysera zamęt średniowiecznej bitwy, tłumu walczącego wręcz toporami i mieczami, wreszcie wdarcie się oddziałów piechoty nowogrodzkiej w kwadratowy, nienaruszalny zdawałoby się blok pancernej rezerwy krzyżackiej — fotografowane z góry, niby na abstrakcyjnym planie bitwy. Odwrót Krzyżaków — i załamanie się tafli lodowej jeziora (tego samego, które w introdukcji symbolizowało piękne, spokojne życie w ojczyźnie) pod cofającymi się Niemcami, tonącymi z wolna w ciężkich zbrojach, znaczącymi swą klęskę płaszczem z krzyżem, pogrążającym się w spokojnej wodzie...

To dzieło sztuki filmowej tak kunsztowne, a przecież pełne sugestywnej prawdy o owej surowej epoce, jednolite, pomyślane jako symfonia białości: śniegu, ścian miasta, wód jeziora, i płacht białego płótna — rzadko tylko przecinana akcentami ciemnych hełmów i krzyży niemieckich, czy posępną

postacią mnicha grającego na przenośnych organach w obozie krzyżackim — zakończona kaskadą światła, gdy Aleksander wraca do miasta na białym koniu, obwieszony dziećmi uczepionymi jego szyi, siedzącymi mu na ramionach, pośród tłumu krzyczącego w słońcu — dzieło to słusznie zapewniło Sergiuszowi Eisensteinowi tytuł największego m a l a r z a (tak!) rosyjskiego wszystkich czasów.

DZIEDZICTWO PO EISENSTEINIE

Największą zasługą Eisensteina jest to, że używając historii jako narzędzia propagandy ideologicznej potrafił zachować artyzm, wypracowany przez mistrzów narracji „historycznej" — artyzm w ich twórczości obcy jakimkolwiek serwitutom; że praktyczną, socjalną pedagogię umiał uczynić piękną jak najwyższe osiągnięcia sztuki europejskiej. — ta właśnie zasługa ściągnęła niespodziewane zarzuty na jego głowę. W okresie, gdy Eisenstein nakręcał w południowej Ameryce „Piorun nad Meksykiem", w epoce upadku Meyerholda (1932), któremu zarzucano pogrążenie się w abstrakcyjne eksperymenty formalne, oddalające jego teatr od żywych potrzeb społecznych — wtedy to w amerykańskiej krytyce filmowej podjęto drastyczną dyskusję na temat Eisensteina.

W jego dziele miała istnieć zasadnicza sprzeczność: formizm, szacunek dla zewnętrznego piękna, kult sztucznie, po artystowsku organizowanej wizualności — rzekomy spadek po Meyerholdzie, kontynuatorze romantycznych i modernistycznych czcicieli estetyki dla estetyki, — miał się kłócić z doraźną służbą społeczną, w którą Eisenstein wprzągł, jakoby nieszczerze, bogactwo form plastycznych. Ta sugestia o charakterze politycznym, rzucona pod pretekstem troski o przyszłość sztuki zagrożonej przez agitację, i — w perspektywie przyszłości — przez prześladowanie, zawiodła w stosunku do Eisensteina, który formizm Meyerholda zdyskontował i zastosował do tematów, o jakich reformator teatru rosyjskiego nie myślał, brnąc coraz bardziej w jałowe wprawki laboratoryjne, potępione znacznie wcześniej przez samego Eisensteina. Nie udało się Amerykanom „wymanewrować" twórcy „Patiomkina", który po roku daremnych usiłowań porozumienia się z Hollywoodem, powrócił do ZSRR i wkrótce dał odpowiedź wątpiącym: „Aleksandra Newskiego"

Pomyłki, popełnione być może przez Eisensteina, nie zmienią faktu, że wielki reżyser umarł w chwili, gdy jego dzieło zasadnicze — styl radzieckiego filmu historycznego — w pełni rozkwita i tworzy jedyną dziś poważną szkołę. Ostatni prawdziwy konkurent odpadł w latach 1939 40 — szkoła angielska, pochodząca od amerykańskiej poprzez formę iluzjonistycznego, złudzeniowego realizmu, — ale w o ile lepszym guście! — i poprzez ideologię. Temat przewijający się tu stale, to kompromitacja dyktatury, faszyzmu i hitleryzmu — ale bez najdrobniejszej aluzji wypowiedzianej wprost: film angielski nie opuścił nigdy dla bezpośredniej agitacji ram rekonstrukcyjnego, trochę kolekcjonersko-amatorskiego realizmu.

Tym dobitniejsza wymowa filmów takich jak „Szkarłatny kwiat" w/g powieści bar. Orczy, z Leslie Howardem jako lordem — pozornym dandysem i bon-vivantem, zaś w rzeczywistości szefem organizacji przemytniczej, ratującej ofiary paryskiego terroru rewolucyjnego (rok 1794), „Czerwony sułtan" z Fritzem Körtnerem w roli okrutnego Abdul-Hamida, zdetronizowanego przez rewolucję młodoturecką, czy *I, Claudius* według fikcyjnego pamiętnika Klaudiusza, napisanego przez R. Gravesa (doskonały przekład polski S. Essmanowskiego), z Charles Laughtonem w roli dobrodusznego cesarza, daremnie próbującego przywrócić republikę i ginącego jako ofiara autorytatywnej kliki, związanej z nowym kandydatem na władcę — Neronem.

Wszystkie te filmy, zrealizowane przez A. Kordę, wyświetlane przed wojną w Polsce (z wyjątkiem „Ja, Klaudiusz..."), pochodzą z charakterystycznej tradycji angielskiej, zarówno politycznej (pogarda dla dyktatury), jak artystycznej: zamiłowanie do kolorowych wspaniałości widowiskowych — np. kult baletu, sztuki, której Londyn stał się jedną ze stolic i zainteresowanie dla krwawych, dzikich, tyranicznych postaci — „Tamerlan" Marlowe'a, „Tytus Andronikus" i połowa dramatów Szekspira, okrutny „Punch" w ludowym teatrze marionetkowym — skłonność dziwna (czy raczej zrozumiała?) w tak flegmatycznym i lojalnym społeczeństwie.

Po wojnie angielska szkoła filmu historycznego, najbliższa może kulturalnemu zdobnictwu Gautiera, Schwoba i Moreau — bo jednak unikająca wystylizowanego konwencjonalizmu sowieckiego — zniknęła z horyzontu; kino brytyjskie pogrążyło się w tematykę podświadomości, psychoanalizy i upiorów, równie typową dla zamiłowań widza angielskiego i równie kulturalnie robioną, co poprzednie ze smakiem inscenizowane „strachy historyczne". (Poza „Henrykiem V", z 1944 r., — o którym pożyteczny artykuł Zbigniewa Pitery w nr 13—14 *Nowin Literackich*, — poza tym filmem nietypowym dla stylu angielskiego, inspirowanym przez Eisensteina, po wojnie nakręcono tylko kolorowego „Cezara i Kleopatrę" w/g Shawa, nieudaną kobyłę o milionowym deficycie).

„Szkoła sowiecka" zostaje więc na placu, i najlepsze osiągnięcia współczesne zawdzięcza kontynuacji dzieła Eisensteina, a błędy najbardziej przykre — odstępstwu od jego koncepcji pod wpływem pseudorealizmu amerykańskiego. Ilf i Pietrow opowiadają, jak w jednym z miasteczek USA widzieli za witryną sklepiku tresowaną małpkę, bawiącą się laleczką jak dzieckiem, przewijającą ją itd.; widok zwierzątka naśladującego matkę był podobnie przygnębiający, co standardowy film amerykańskich p a r o d i u j ą c y człowieka, symulujący wiedzę o życiu i humanitarne zainteresowania. Ten zasmucający, tuzinkowy niby-realizm mógłby zagrozić kinu radzieckiemu, próbującemu czasem melodramatu o żołnierzu, który wrócił do wiernej żony po klęskach wojennych („Czekaj na mnie") itp., — gdyby nie wciąż żywa obecność tradycji eisensteinowskiej działającej nie tylko na film historyczny: stworzone przez Eisensteina środki „poetyki filmowej": charakterystyka środowiska za pomocą portretów, ogólność, typowość, „przykładowość" tematu, zainteresowanie dla

arzenia, nie dla jednostki, techniką powolnej, komponującej, „typizującej" ografii — chwyty użyte przez niego nie tylko w filmach historycznych, lecz nie omówionej tu „Linii generalnej", przeszły do ogólnego arsenału kine-tografii radzieckiej, i zostały wykorzystane w codziennej produkcji filmo-j przez artystów takich jak Pudowkin, autor „Matki" w/g Gorkiego i „Bu-y nad Azją", Doński („Dzieciństwo Gorkiego"), Kuleszow („Wielki czaro-iej", wyświetlony w Polsce w 1937 r.), Dowżenko („Ziemia"!), Romm Lenin w październiku", „Lenin w 1918").

Rozporządzając tymi sposobami ekspresji mogła kinematografia radziecka é jedyny jak dotąd, niefałszowany obraz ostatniej wojny. („Tęcza" Doń-iego, „Dziewczyna Nr 217" Romma), przekształcającej się w wyobraźni re-serów amerykańskich i angielskich, a nawet włoskich i francuskich, w nie-rzeczywiste zamieszanie, obrocone przeciwko „prywatnym osobom", z ładun-em cierpień indywidualnych pokazanych przez „psychologizującego" aktora, motywach takich, jak w okresie po pierwszej wojnie światowej („Na chodzie bez zmian" Lewis Milestone'a, „Wielka parada" Kinga Vidora z ame-kańskim żołnierzem zakochanym we Francuzce, itd.). Wojna pokazana samym swoim przebiegu, jako z d a r z e n i e: ruch frontów, sztab, wielka ganizacja oporu, była tematem takiego np. filmu bez bohaterów, jak „Wielki zołom" Ermlera. Ale znalazły się tu naleciałości, które zmąciły patos filmu zwężły wymiary wielkiego tematu: niepotrzebnie wprowadzony wątek fa-lijny generała-dowódcy frontu (śmierć jego żony — sanitariuszki), potrakto-anie „sensacyjne" rozprawy pod Stalingradem jako pojedynku dwóch szta-wców, hitlerowskiego i radzieckiego, ze zwycięstwem pokazanym jako nie-alże szczęśliwy przypadek (sztab radziecki dowiaduje się od jeńca emieckiego, że strona przeciwna przygotowuje atak na godzinę 4 rano), co tarło specyficzność tej rozprawy, jej wyjątkowość, odróżniająca ją od innych storycznych starć zbrojnych, i pomniejszyło jej charakter moralny: bitwa d Stalingradem, obserwowana z niepokojem przez ludzkość, gdzie zderzyły dwie koncepcje uporządkowania świata, była tu jeszcze jedną — tylko twą, pozbawioną wymiaru, jaki swoim tematom konwencjonalnie, typowo, emal symbolicznie traktowanym nadawał autor „Pancernika Patiomkina" „Aleksandra Newskiego".

Doświadczenie tych filmów powinno być wykorzystane nie tylko w grani-ch kina, gdzie Eisenstein zaliczany bywa do „wielkiej czwórki" twórców tuki filmowej (Méliès, Griffith, Chaplin, Eisenstein); również literatura, śród wciąż trwającego trudu dyskusyjnego poszukująca rozwiązania formalnego a treści społecznych, mogłaby spożytkować ten — kto wie, czy nie najpo-ażniejszy w naszej epoce — eksperyment rehabilitacji sztuki „historycznej".

PRZYPISEK

Mimo że to na paradoks wygląda, łatwiej są w Polsce dostępne dokumenty malarstwa, zamknięte w muzeach zagranicznych, lecz docierające do nas w reprodukcjach, niż arcydzieła kinematografii, choć sztuka ta w założeniu ma łatwość mechanicznego, technicznego rozpowszechniania, a znajomość jej weszła do wykształcenia przeciętnego Europejczyka. Nic dziwnego, skoro mieszkaniec prowincji francuskiej może poznać historię filmu na seansach *Ciné-clubów*, powtarzających co kilka miesięcy repertuar ważnych dzieł dawnej kinematografii, rozsyłany po kraju z pieczołowicie kompletowanych zbiorów paryskiej *Cinémathèque française*, skoro owych stale działających „muzeów kina" czyli *Ciné-clubów* więcej jest w Paryżu, niż normalnych kin repertuarowych w Warszawie, skoro staroświecka Sorbona otwiera uroczyście cykl *Histoire du cinéma*, z prezydentem Auriolem asystującym na wykładzie inauguracyjnym, skoro literatura filmologiczna wydana w sezonie 1947—8 liczy 80 pozycji, podczas gdy u nas na przestrzeni 30 lat wyraża się dwiema poważnymi pracami (Irzykowski: „X muza", 1927; K. Wyka: „Podróż do krainy nieprawdopobieństwa", Twórczość, wrzesień 1947). Bibliografia dzieł o filmie, wydana przez amerykański odpowiednik francuskiej *Cinémathèque*, *Museum of the Modern Art Film Library* w N. Jorku, zawiera przeszło 1200 stron gęstego druku, a londyńska instytucja, *The National Film Library*, zawiadamia dyrektorów kolegiów, że rozporządza specjalnym wydaniem arcydzieł filmowych na wąskiej taśmie 16-milimetrowej, umożliwiającej wyświetlanie na aparatach szkolnych... Skutek taki, że nazwiska Méliès, Griffitha, Eisensteina znane są Europejczykowi tak, jak Picassa i Apollinaire'a, a nawet klasycznych twórców kultury.

GEORG LUKACS

BALZAC JAKO KRYTYK STENDHALA

25 września 1840 stojący u szczytu sławy Balzac opublikował niezwykle głęboką i celną krytykę „Pustelni Parmeńskiej", bynajmniej nie uznawanego jeszcze w tym czasie Stendhala. W końcu października Stendhal odpowiada na tę krytykę w obszernym liście, wyszczególniając te punkty, w których krytykę Balzaca przyjmuje i te, w których przeciwstawia Balzacowi swoją własną metodę twórczą. To spotkanie dwóch największych powieściopisarzy pierwszej połowy XIX wieku na polu krytyki ma niezwykłe znaczenie, chociaż, jak wykażemy niżej, list Stendhala był utrzymany w tonie nieco dyplomatycznym, wyrażającym opozycję wobec stanowiska Balzaca w sposób nie tak otwarty, jak to uczynił Balzac w stosunku do Stendhala. Mimo to pisma te dają nam bardzo jasny obraz zarówno zasadniczej zgodności obu wielkich pisarzy, jeśli idzie o zasadnicze zagadnienia wielkiego realizmu, jak rozmaitych dróg, jakimi każdy z nich do tego wielkiego realizmu dążył.

Krytyka Balzaca jest wzorem konkretnej analizy wielkiego dzieła sztuki. Mało jest w całej literaturze krytycznej przykładów odkrycia istotnych walorów dzieła sztuki dokonanych z równym zamiłowaniem i wnikliwością, z równie subtelnym, wręcz kongenialnym darem odczuwania. Jest ona wzorem krytyki ze stanowiska wielkiego, świadomego swej sztuki artysty. I znaczenia tej krytyki nie umniejsza pod żadnym względem fakt, że, jak w rozważaniach naszych wykażemy, Balzac mimo tej zadziwiającej umiejętności rozumienia i ukazywania w sposób zrozumiały czytelnikom zamiarów Stendhala, wobec najgłębszej ich istoty jest ślepy: usiłuje mu narzucić swoją własną metodę twórczą.

Granica ta nie jest osobistą granicą Balzaca. Krytyki wielkich twórców dotyczące ich własnych lub cudzych dzieł właśnie dlatego są pouczające, że podstawę ich tworzy owa nieunikniona płodna jednostronność. Z krytyk tych możemy jednak rzeczywiście się uczyć, jeśli pojmujemy tę jednostronność nie jako abstrakcyjną regułę, lecz wychodząc poza specyficzny punkt widzenia, który je określa. Jednostronność bowiem tak wielkiego pisarza jak Balzac jest zawsze, jak powiedzieliśmy, nieunikniona i płodna: właśnie na tej jednostronności opiera się jego zdolność kształtowania pełni życia.

Poczucie konieczności ustalenia stosunku wobec jedynego współczesnego sobie pisarza równej klasy zmusza Balzaca zaraz na początku jego krytyki do ściślejszego — niż to uczynił dotąd określenia własnej pozycji w historii literatury, w rozwoju stylu powieści. We wstępie do „Komedii Ludzkiej" Balzac określa w gruncie rzeczy tylko swoje stanowisko wobec Walter Scotta, zarysowuje tylko te momenty, w których kontynuuje jego dzieło, oraz te, w których poza nie wychodzi. Tutaj daje wyjątkowo głęboką analizę różnych stylów powieści swojego czasu. W ocenie istotnej głębi tej analizy nie powinna pełnemu zrozumienia czytelnikowi przeszkodzić niedokładna, miejscami nawet wprowadzająca w błąd terminologia Balzaca.

Istotna zawartość tej analizy da się sprowadzić do tego, że Balzac rozróżnia w rozwoju powieści trzy główne kierunki: Pierwszym z nich jest „literatura idej", pod którym to mianem Balzac rozumie w zasadzie literaturę francuskiego Oświecenia. Voltaire lub Le Sage ze starszych, Stendhal i Mérimée z nowych — są w jego oczach największymi reprezentantami tego kierunku. Po drugie „literatura obrazów" *(images)*, pod czym Balzac rozumie głównie romantyków, pisarzy takich jak Chateaubriand, Lamartine, Wiktor Hugo itp... Po trzecie, kierunek, do którego zalicza sam siebie, a który usiłuje być syntezą obu kierunków poprzednich. Nazywa go Balzac, najnieszczęśliwiej w świecie, „literackim eklektyzmem" (źródłem tego nieszczęśliwego terminu jest prawdopodobnie przesadny szacunek Balzaca dla idealistycznych filozofów jego czasu, typu Royer Collarda). Do tego kierunku zalicza Balzac Walter Scotta, panią de Staël, Coopera, George Sand. Te nazwiska wskazują wyraźnie, jak osamotniony czuł się Balzac w swojej epoce. Jego konkretne opinie bowiem o wyliczonych tu pisarzach, np. wyjątkowo interesująca krytyka Coopera w *Revue Parisienne*, wskazują, że porozumienie z nimi w najistotniejszych sprawach metod artystycznych nie szło zbyt daleko. Tutaj natomiast, gdzie w swojej metodzie twórczej widział wielki prąd historyczny i pragnął jej bronić przed jedynym pisarzem równej mu rangi, czuł się zmuszony nawiązywać do poprzedników i pisarzy o dążeniach stosunkowo podobnych.

Naostrzej uwydatnił Balzac różnicę między swoim kierunkiem a „literaturą idej". Jest to zrozumiałe, gdyż właśnie tutaj znajduje wyraz przeciwieństwo między nim a Stendhalem. Mówi on: „Nie wierzę, aby obraz współczesnego społeczeństwa można było stworzyć przy zastosowaniu metod literatury XVII i XVIII stulecia. Wprowadzenie dramatycznych elementów obrazowych, malarskich, pisanie przy pomocy dialogów wydaje mi się we współczesnej literaturze nie do uniknięcia. Wyznajemy szczerze: „Gil Blas" jako forma jest męczący: nagromadzenie wydarzeń i idei ma w sobie coś trudnego do strawienia". Choć wysławia przy tym powieść Stendhala jako arcydzieło literatury idei, podkreśla równocześnie, że mamy w niej do czynienia z pewnymi koncesjami na rzecz dwu innych szkół. Zobaczymy dalej, że Balzac z jednej strony wykazuje niezwykłe zrozumienie tego, iż Stendhal w szczegółach artystycznych czyni koncesje zarówno na rzecz romantyzmu, jak na rzecz kierunku reprezentowanego przez samego Balzaca, z drugiej jednak strony w ostatecznych zagadnieniach

npozycji, w zagadnieniach, które dotyczą bezpośrednio sprawy poglądu
świat, krytykuje Stendhala właśnie za brak tych koncesji.
Chodzi przy tym o główne zagadnienie światopoglądowe i artystyczne ca-
o XIX wieku: zagadnienie stosunku do romantyzmu. Żaden wielki pisarz
ałający po francuskiej rewolucji nie mógł tego zagadnienia ominąć. Dysku-
rozpoczyna się już w weimarskim okresie Goethego i Schillera i osiąga
ój punkt szczytowy pod względem literackim w krytyce romantyzmu prze-
wadzonej przez Heinego. Główny problem tej dyskusji polega jednak na
a, że romantyzm jako prąd w żadnym razie nie może być uważany za kie-
ek wyłącznie literacki. W światopoglądzie romantyków znalazł wyraz spon-
iczny i głęboki sprzeciw wobec gwałtownie rozwijającego się kapitalizmu.
zywiście w postaci pełnej daleko idących sprzeczności. Skrajni romantycy
rezentowali często reakcyjny feudalizm lub religijancki obskurantyzm. Ale
odłoża całego ruchu leżał właśnie ów spontaniczny bunt przeciwko kapita-
nowi. I dla wielkich pisarzy tej epoki, którzy z jednej strony nie mogli
jść poza horyzont mieszczański, z drugiej strony zaś dali szeroki i praw-
wy obraz świata, wyłaniał się w ten sposób osobliwy dylemat. Nie mogli
w żadnym razie romantykami w szkolnym znaczeniu tego słowa, gdyż
wczas nie byliby w stanie zrozumieć postępowych dążeń swej epoki i za
ni podążać. Nie mogli jednak również pominąć romantycznej krytyki ka-
alizmu i kapitalistycznej kultury, nie popadając w niebezpieczeństwo sta-
się ślepymi gloryfikatorami mieszczańskiego społeczeństwa i apologetami
italizmu. Wszyscy przeto musieli zdążać do tego, by z romantyzmu uczy-
jak najistotniejszy punkt swego poglądu na świat. Należy przy tym dodać,
uniknąć wewnętrznych sprzeczności i dać syntezę nie powiodło się całko-
ie żadnemu z wielkich pisarzy owego okresu. Wszyscy oni tworzą swoje
większe pisarskie wartości z obiektywnie dla nich nierozwiązalnych, ale od-
żnie przeprowadzonych przez nich do końca sprzeczności ich sytuacji spo-
znej i psychologicznej.
Balzac należy do tych pisarzy, u których owa recepcja romantyzmu i jed-
śnie usiłowanie przezwyciężenia go wystąpiły w najszerszej i najbardziej
adomej postaci. Stendhal stoi świadomie na stanowisku całkowicie odrzu-
ącym punkt widzenia romantyzmu. W swoim poglądzie na świat jest on
czywiście świadomym i wielkim następcą filozofii oświecenia. To przeci-
ństwo wyraża się oczywiście dobitnie w metodzie twórczej obydwu. Stend-
daje na przykład początkującemu pisarzowi radę, aby chcąc dobrze pisać
francusku, nie czytał żadnych pisarzy współczesnych, lecz w miarę możno-
autorów sprzed 1700 roku; aby prawidłowo myśleć, doradza studiować
eło Helvetiusa „De l'esprit", oraz Benthama. Odwrotnie Balzac, którego po-
ebny sąd literacki, jaki we wszystkich krytykach wygłaszał na temat wy-
ych romantyków od Chéniera do Chateaubrianda, jest powszechnie znany.
eciwieństwo to wynika, jak zobaczymy, z zasadniczych różnic pomiędzy
dwoma pisarzami.
Przeciwieństwo to musieliśmy scharakteryzować zaraz na początku, gdyż

dzięki niemu dopiero balzakowska pochwała Stendhala nabiera tak niezwy
kłego znaczenia. I nie tylko ze względów ludzkich budzą podziw patos i bo
gactwo myśli, doskonały brak zawiści, z jakim Balzac walczy o uznanie jedy
nego swego rzeczywistego rywala w literaturze. (Historia mieszczańskiej lite
ratury zna bardzo niewiele przykładów tak obiektywnej postawy). Krytyki
Balzaca, jej wielkoduszność, jest także dlatego godna podziwu, że chce o
w niej wykazać klasyczną wartość dzieła, które najgłębiej przeciwstawia si
jego własnym, najistotniejszym dążeniom.

Balzac zawsze z największą wielkodusznością chwali prostą, zwięzłą, zwra
cającą się tylko ku rzeczom najistotniejszym budowę powieści Stendhala. Ni
bez racji nazywa tę budowę „dramatyczną" i traktuje posługiwanie się przez
Stendhala elementem dramatycznym jako zbliżenie stylu Stendhala do stylu
własnego. Chwali w związku z tym Stendhala głównie za to, że nie ma u nieg
żadnych „wstawek", żadnych *hors d'oeuvres*. „Nie, osoby działają, myślą, od
czuwają, i dramat stale posuwa się naprzód. Poeta, dramatyczny dzięki swym
ideom, nie schyla się na drodze, by zrywać każdy najmniejszy kwiatek, wszyst
ko ma szybkość dytyrambu"... Wszędzie w ogóle podkreśla Balzac z . naj
większym naciskiem ową zwięzłość, prostotę i bezepizodyczność stendhalow
skiej kompozycji. W tej pochwale występuje na jaw wspólność pewnych za
sadniczych założeń obu powieściopisarzy. Z pozoru sądząc, tutaj właśnie wy
stępuje największa artystyczna różnica między ową osiemnastowieczną zwię
złością Stendhala a romantyczną różnorodnością, trudną do ogarnięcia chłon
nością i pełnią metod kompozycyjnych Balzaca. Jednakże w tej przeciwstaw
ności zawarte jest zarazem najgłębsze pokrewieństwo. Również i Balza
(w swoich udałych dziełach) nie schyla się, by zerwać kwitnący przy drodz
kwiatek; on także odtwarza to, co istotne, i tylko to, co istotne. Różnice i prze
ciwieństwa wynikają dopiero z określeń tego, co każdy z nich uważa z
istotne. Określenia te są u Balzaca o wiele bardziej skomplikowane, powikłane
w o wiele mniejszym stopniu wsparte o kilka najważniejszych momentów, ni
u Stendhala.

Owo namiętne dążenie do tego, co istotne, owa namiętna pogarda dla każ
dego małego realizmu jest głównym łącznikiem artystycznym pomiędzy Bal
zakiem i Stendhalem przy całej przeciwstawności ich poglądów i metod twór
czych. Dlatego Balzac musi w analizie powieści stendhalowskiej natknąć się
na najistotniejsze zagadnienia formy, na zagadnienia, które jeszcze dzisiaj s
w najwyższym stopniu aktualne. Balzac jako artysta widzi w sposób dosko
nale jasny nierozdzielny związek między szczęśliwym wyborem tematu i uda
niem się kompozycji. Kładzie przeto duży nacisk na dokładne udowodnieni
że Stendhal wykazał głęboki smak artystyczny, umiejscawiając swą powieś
we Włoszech, na małym włoskim dworze książęcym. Balzac podnosi słuszni
że Stendhal w swym opisie wyszedł daleko poza ramy dworskich intryg ma
lutkiego księstwa. Odkrył on w swojej powieści najgłębszą, typową struktu
współczesnego absolutyzmu, stworzył w najwyższym ludzkim wymiarz
i w najcharakterystyczniejszej postaci t y p y, które na tym społecznym p

żu musiały powstać. Napisał, mówi Balzac, nowoczesnego „Księcia", po-
ść, jaką napisałby Macchiavelli, gdyby został w XIX stuleciu wygnany
talii. Jest to w najwyższym tego słowa znaczeniu typowa książka, „książka,
ra nareszcie pokazuje w znakomity sposób, ile cierpień znieść musiał Riche-
od dworskiej kamaryli Ludwika XIII".

Tę na szeroką skalę zakrojoną typowość osiąga Stendhal według Balzaca
śnie dlatego, że przenosi akcję do Parmy, na widownię małych spraw i ma-
kowych intryg. Odtwarzanie bowiem, ciągnie dalej Balzac, spraw tak
omnych jak te, które toczyły się na dworze Ludwika XIV lub Napoleona,
magałoby bezwzględnie tak szerokiej ekspozycji i takiego mnóstwa rzeczo-
ch wyjaśnień, że utrudniłoby to nad wyraz prowadzenie akcji. Przeciwnie,
unki w Parmie były przejrzyste i Parma Stendhala wyjaśnia typową, we-
ętrzną strukturę wszystkich państw absolutnych.

Balzac mówi tu o bardzo istotnych zależnościach kompozycyjnych wielkiego
lizmu w powieści mieszczańskiej. Powieściopisarz jako „historyk prywat-
o życia" (Fielding) musi odtwarzać wewnętrzny mechanizm życia społecz-
o, wewnętrzne prawa rządzące jego przemianami, jego rozwojem, jego nie-
trzegalnym wzrostem i rewolucyjnymi wstrząsami. Wielkie dziejowe
gnięcia, wielkie historyczne postaci w wyjątkowo rzadkich wypadkach
dają się do wyrażenia typowości rozwoju społecznego życia. Nie jest na
ykład wcale przypadkiem, że Napoleon w dziełach Balzaca występuje bar-
rzadko i zawsze tylko epizodycznie, chociaż bonapartyzm, zasada napo-
ńskiej monarchii jest głównym, społecznym bohaterem wielu powieści Bal-
a. I Balzac uważa za dyletantyzm ze strony powieściopisarzy, gdy postę-
ą oni inaczej, gdy jako temat obierają powierzchowny blichtr, widoczną
zewnątrz wielkość historycznych wydarzeń, zamiast wewnętrznego bogac-
typowego rozwoju wszelkich zjawisk społecznych. W jednej z opublikо-
nych również w *Revue Parisienne* krytyk poświęconych Eugeniuszowi Sue
eciwstawia mu przykład Walter Scotta. Mówi on: „Powieść może tylko
cznie przedstawić wielką postać. I tak Cromwell, Karol II, Maria Stuart,
dwik XI, Elżbieta, Ryszard Lwie Serce, wszystkie wielkie osobistości, które
rca dzieła wprowadza na scenę, pojawiają się tylko na moment, kiedy to
nika z intrygi, a l u z j i opowiadającego, tak jak to w rzeczywistości miało
jsce w danym czasie u Walter Scotta. Dopiero gdy zapoznamy się w pełni
rugoplanowymi postaciami, gdy przeżyjemy sprawy wszystkich występu-
ch osób, pojawia się wielka postać historyczna. Scott nigdy nie uczynił
nego wielkiego historycznego wydarzenia tematem swojej twórczości, ale
wijał swoje sytuacje w sposób skrupulatny, odmalowując ducha i obyczaje
ej epoki, odtwarzając społeczne środowisko, zamiast wkraczać w wysokie
ony wielkich wypadków politycznych."

od tym względem Balzac widzi w Stendhalu współtowarzysza, równej klasy
ownika o te same wartości, pisarza, który tak samo gardzi drobnym rea-
nem, drobiazgowym malowaniem nastrojów, jak pustą, jałową, historyczną
umentalnością, który tak samo jak on dąży do tego, by przez sumienne

wykrywanie prawdziwych przyczyn społecznego rozwoju dotrzeć do najbar dziej typowych cech każdego zjawiska społecznego. Przy tej analizie spotykaj się i oddają sobie honory najwięksi realiści minionego stulecia: spotykają si we wspólnym sprzeciwie wobec wszelkich tendencji, które realizm ściągają z tej wysokiej pozycji.

Balzac podziwia w powieści Stendhala przede wszystkim wielkość i nie zwykłość stworzonych przezeń postaci. I pod tym względem również dążeni obu wielkich realistów zbiegają się najściślej. Obaj uważają za swe zadani stworzenie wielkich typów społecznych, ale koncepcja typowości ani u Balzaca ani u Stendhala nie ma nic wspólnego z obrazem przeciętności ludzkiej w późniejszym, obejmującym okres po roku 48, zachodnioeuropejskim realizmie. Z postacie typowe uważają oni właśnie ludzi nieprzeciętnych, którzy zdoła zjednoczyć w sobie wszystkie istotne cechy ludzkie występujące na danym szczeblu społecznego rozwoju, charakteryzujące określoną tendencję rozwojową określony kierunek i warstwę społeczną. W oczach Balzaca Vautrin jest typo wym przestępcą, a nie jakimś przeciętnym drobnomieszczaninem, który przy padkowo zaczyna pić wódkę i w przypadkowym zamroczeniu zabija człowieka jednego lub więcej, jak rozstrzygnąłby w tym wypadku problem typowości późny naturalizm. I Balzac jest pełen podziwu dla siły twórczej, z jaką Stendha z obu książąt Parmy, z ministra Mosca, z księżnej Sanseverina, z rewolucjo nisty Palla Ferrante — tworzy takie typowe postaci. Szczególnie interesując i charakterystyczne dla obiektywnego podejścia, z jakim Balzac traktuje za gadnienie rozwoju wielkiego realizmu nie troszcząc się w najmniejszym stop niu o swoje osobiste zasługi, jest wolne od zawiści uznanie, z którym oceni on właśnie ostatnią z wymienionym postaci. Balzac zaznacza, że sam swe czasu w postaci Michała Chrestien dążył do czegoś podobnego, co dał t Stendhal, podkreśla jednak z naciskiem, że w charakterystyce tej posta Stendhal znacznie go przewyższył.

Mimo to im głębiej wkracza Balzac w zagadnienia kompozycyjne powieś Stendhala, tym ostrzej zarysowują się różnice między metodami twórczymi ob pisarzy. Widzieliśmy, z jaką sumienną wnikliwością analizował Balzac punk po punkcie treść i formę stendhalowskiego obrazu dworu w Parmie. Ta wn kliwość prowadzi go jednak do sformułowania największego zarzutu, jaki st wia kompozycji powieści Stendhala. Mówi on, że ta część powieści zamyk w sobie właściwą treść książki. Cały początek akcji, młodość Fabrycego d Dongo winna była być przedstawiona o wiele krócej. Dzieje arystokratyczn rodziny del Dongo, przychylnej Austrii w przeciwieństwie do pronapoleońskie nastawienia Fabrycego i jego ciotki, późniejszej księżnej Sanseverina, — obra mediolańskiego dworu Eugeniusza Beauharnais nie powinien był, jego zdanie wejść w ogóle do powieści. Podobnie osądza Balzac całe stendhalowskie zako czenie powieści: okres po powrocie hr. Mosca i księżnej Sanseverina do Parm opowiadanie o miłości między Fabrycym a Klelią i pójście Fabrycego do kl sztoru, które również, jego zdaniem, do niej nie należy.

Balzac chce w tym wypadku wyraźnie narzucić Stendhalowi swoją włas

metodę kompozycji. Najlepsze powieści balzakowskie mają o wiele bardziej ednolity nastrój niż powieści Stendhala, niż powieść osiemnastowieczna. Tylko kilku wyjątkowych wypadkach Balzac wykracza poza ten rodzaj kompo-ycji. Tworzy on jakąś silnie w czasie i w miejscu skoncentrowaną katastrofę ub splot katastrof i nadaje temu obrazowi atmosferę intensywnie jednolitą. Na tym gruncie, wykorzystując dla budowy powieści niektóre formy kompo-ycji dramatów szekspirowskich, a także formy klasycznej noweli, szuka Bal-ac obrony przed rozpłynięciem się w bezkształcie nowoczesnego mieszczań-kiego życia. Nieuniknionym następstwem tej formy kompozycji jest fakt, że tego rodzaju powieści większość postaci nie może się wyżyć. Balzakowska za-ada kompozycji cyklicznej, która nie ma nic wspólnego z późniejszymi for-ami cyklów powieściowych np. u Zoli, polega pod względem artystycznym a tym, że owe nie wyżyte i nie doprowadzone do końca postaci postawione ostają w punkcie centralnym dopiero w utworach następnych, gdzie stwo-zone zostało tło i atmosfera właściwa dla uczynienia z nich ośrodka akcji po-ieściowej. Zwróćmy uwagę, jak Balzac w „Ojcu Goriot" ukazuje jako postać ramatu Vautrina, Rastignaca, Nucingena, Maxime'a de Trailles itd., by póź-iej ich pełny wizerunek, doprowadzenie do końca ich losów ukazać w innych owieściach. Świat Balzaca jest w istocie, jak świat Hegla, kołem, które zahacza inne koła.

Zasada kompozycji Stendhala jest całkowicie odmienna. Dąży on, podobnie ak Balzac, do odtworzenia całości, ale istotne cechy epoki (Restauracji „Czerwonym i Czarnym", absolutyzmu małych państewek włoskich w „Pu-elni Parmeńskiej", Monarchii Lipcowej w „Lucjanie Leuven") chce zawsze tłoczyć w biografię określonego typu człowieka. Ta metoda biograficzna, tórą Stendhal przejął od wcześniejszych form rozwoju powieści, ma jednak niego określone, zupełnie specjalne znaczenie. Tworzy on określony typ czło-ieka, którego różne odmiany, mimo wspaniałej indywidualizacji, mimo wier-ie oddanej, różnorodnej przynależności klasowej i życiowych okoliczności, tym, co jest w nich najistotniejsze i w zestawieniu z całą epoką, wykazują ysy głębokiego pokrewieństwa (Julian Sorel, Fabrycy del Dongo, Lucjan euven). Los tych ludzi ma w pełni obrazować podłość i nikczemność całej oki, w której dla prawdziwych, prawych potomków heroicznego okresu ieszczaństwa, okresu Rewolucji i Napoleona — nie ma już więcej miejsca. Wszyscy ci bohaterowie Stendhala ratują swą duchową całość przed niszczą-ym przeznaczeniem swego czasu w ten sposób, że porzucają swe życie. Wyrok su na Julianie Sorelu jest przez Stendhala zupełnie wyraźnie przedstawiony ko samobójstwo. Podobnie, choć mniej patetycznie i dramatycznie, odchodzą życia Fabrycy del Dongo i Lucjan.

Tej światopoglądowo rozstrzygającej pointy Stendhala Balzac w ogóle nie uważył, radząc mu, by powieść skoncentrował i zredukował do walk na worze parmeńskim. Wszystko, co Balzac z punktu widzenia swego własnego osobu kompozycji uważał za zbędne, było dla Stendhala bardzo istotne. pierwsze początek: okres napoleoński z odmalowanym pełnymi blasku

barwami dworem wicekróla Eugeniusza Beauharnais, jako moment rozstrzygający dla całej struktury duchowej i kierunku rozwoju Fabrycego. Do tego, jako kontrast plastyczno-satyryczny, wizerunek austriackiego absolutystycznego blichtru, wizerunek rodziny del Dongo — bogatych włoskich arystokratów, którzy poniżyli się do roli szpiegów znienawidzonego wroga — Austrii, był po prostu niezbędny. Podobnie rzecz ma się, ze względów, które wyżej wyłuszczyliśmy, z zakończeniem, z końcowym rozwiązaniem sprawy Fabrycego.

Balzac pozostaje wierny swojej własnej metodzie kompozycji, kiedy rozważa możliwość uczynienia z Fabrycego bohatera własnej powieści z tytułem: „Fabrycy, albo Włoch XIX stulecia", kiedy się bowiem, mówi Balzac, „tego młodego człowieka czyni główną postacią dramatu, zobowiązuje to autora do wyposażenia go w tego rodzaju myśli i uczucia, aby przewyższał inne postaci, które go otaczają, a tego tutaj brak". Balzac nie widzi, że te same przymioty, które Fabrycego czynią zdolnym do stania się głównym bohaterem powieści, mówią w nim o światopoglądzie i sztuce kompozycji samego Stendhala. Postulowanymi przez Balzaca typami Włochów XIX stulecia są u Stendhala w o wiele większym stopniu Mosca i Palla Ferrante. Fabrycy dlatego zajmuje u Stendhala miejsce centralne, że mimo ciągłego dostosowywania się do rzeczywistości w swych zewnętrznych wystąpieniach życiowych przeciwstawia on miernocie swego czasu ostatnią próbę bezkompromisowości, której wyraz literacki stał się najistotniejszym dążeniem Stendhala. Tu chciałbym tylko nawiasem zwrócić uwagę na komiczny niemal przykład nieporozumienia ze strony Balzaca: w pójściu Fabrycego do klasztoru chce widzieć motywację religijno-katolicką. Tego rodzaju możliwość, bardzo bliska samego Balzaca — (wystarczy przypomnieć nawrócenie panny de la Touche, postaci z powieści George Sand „Beatrix") — leży całkowicie poza obrębem tego świata, który stworzył Stendhal.

W tym stanie rzeczy jest zrozumiałe, że krytyka Balzaca obudziła w Stendhalu uczucia nader sprzeczne. Jest zrozumiałe, że ów zapoznany, od dalekiej dopiero przyszłości oczekujący uznania i zrozumienia pisarz był najgłębiej poruszony namiętnym zapałem, z jakim największy z żyjących pisarzy odniósł się do jego dzieła. Pojął on także, że Balzac był jedynym, który w wielu punktach trafnie zrozumiał i w doskonałej analizie należycie ocenił najgłębsze cele jego twórczości. W szczególności czuje się całkowicie zrozumiany w balzakowskiej analizie dokonanego przezeń wyboru tematu i umiejscowienia akcji na dworze małego włoskiego księstwa. Mimo jednak tej szczerej i głębokiej radości z krytyki Balzaca występuje u Stendhala na jaw grzecznie i dyplomatycznie wyrażona, ale merytorycznie wyjątkowo ostra opozycja, zwłaszcza wobec stylistycznych zarzutów Balzaca.

Balzac krytykuje mianowicie na końcu swojej rozprawy dość ostro styl Stendhala. Oczywiście Balzac ma i tutaj głębokie zrozumienie dla wielkiego pisarskiego talentu Stendhala, przede wszystkim dla jego talentu odmalowywania postaci ludzkich, ich cech najistotniejszych, za pomocą krótkich, zwięzłych

charakterystyk. „Niewiele słów wystarczy panu Beyle, który charakteryzuje swoje postaci w dialogu i w akcji, nie nuży opisami, przyśpiesza konflikt dramatyczny i osiąga to za pomocą jednego słowa, jednej myśli". Również i pod tym względem ocenia Balzac Stendhala jako sobie równego, podczas gdy charakteryzując innych pisarzy, nawet takich, których zalicza do swego własnego kierunku, nie szczędzi im słów ostrej krytyki. W ten sposób kilkakrotnie skrytykował dialogi Walter Scotta. W ten sposób zwalcza on również w *Revue Parisienne* manierę Coopera, który charakteryzuje swoje postaci za pomocą powtarzających się tych samych zwrotów. Zwraca uwagę, że poszczególne przykłady tego rodzaju charakterystyki znaleźć można także u Walter Scotta. Ale „Wielki Szkot" owego sposobu, który jest sposobem tanim i wskazuje na brak wyobrażeń i ubóstwo ducha, nigdy nie nadużywa. Geniusz polega na tym, by każdą sytuację wyjaśnić za pomocą słów, które odsłaniają nam charakter postaci, a nie na tym, aby zasłonić postać zdaniem, które pasuje do każdej sytuacji. (Również i ta krytyka Balzaca jest w najwyższym stopniu aktualna, gdyż od czasów naturalizmu, Ryszarda Wagnera i innych, charakteryzowanie ludzi za pomocą zwrotów powtarzających się na kształt leitmotivu, wciąż jeszcze nie wyszło z mody. Balzac słusznie zauważa, że kryje się za tym niezdolność uchwycenia prawdziwych rysów postaci w jej ruchu i rozwoju.)

Pomimo tego uznania dla wielkiego talentu Stendhala wraz z jego językiem, z dialogiem charakteryzującym ludzi w sposób zwięzły i dogłębny, Balzac nie jest zadowolony ze stylu Stendhala. Wytyka mu liczne usterki stylistyczne, a nawet gramatyczne. W krytyce swej nie poprzestaje na tym. Żąda od Stendhala daleko idących stylistycznych przeróbek jego powieści. Zwraca przy tym uwagę na to, że Chateaubriand i de Maistre często poddawali swe dzieła przeróbkom, i kończy wyrazami nadziei, że również powieść Stendhala po takich przeróbkach uzyska owo niezniszczalne piękno, jakie osiągnęli w swych najlepszych książkach Chateaubriand i de Maistre.

Tymczasem ten ideał stylu sprzeczny jest z przekonaniem Stendhala i cały jego instynkt pisarski burzy się przeciw niemu. Przyznaje on, że styl jego jest niedbały. Wiele kart jego powieści zostało wydanych w tej postaci, w jakiej były od razu rzucone na papier: „Mówię jak dzieci: nie będę tego robić więcej". Ale do tego ogranicza się, jeśli chodzi o styl, porozumienie między dwoma pisarzami. Dla wzorów stylu, które wskazuje Balzac, Stendhal jest pełen pogardy. „Nie mogłem nigdy — pisze — nawet w roku 1802 przeczytać więcej niż 20 stron Chateaubrianda... Pan de Maistre jest dla mnie nie do zniesienia. Tu leży prawdopodobnie przyczyna tego, że źle piszę: wynika to z przesadnego zamiłowania do logiki". I dodaje następujące rozważania w obronie swego stylu: „Gdyby Pani Sand przełożyła „Pustelnię" na francuski — odniosłaby sukces. Ale, aby wyrazić to, co się znajduje w obecnych dwu tomach, zużyłaby trzy albo cztery. Niech pan rozważy dobrze ten argument". Styl Chateaubrianda i jego zwolenników charakteryzuje Stendhal w sposób następujący: „1. Bardzo wiele przyjemnych drobiazgów, których pokazywanie jest zbędne... 2. Bardzo wiele drobiazgów nieprawdziwych, których słuchać jest przyjemnie."

Ta krytyka stylu romantycznego jest, jak zobaczymy, wyjątkowo celna. Ale mimo to Stendhal daleki jest w niej od wypowiedzenia wszystkich pretensyj, które żywił względem Balzaca jako krytyka swego stylu i jako stylisty własnych utworów. Nie pomija on okazji przypomnienia w swych polemicznych uwagach własnej, wspólnej i wolnej od zastrzeżeń oceny niektórych dzieł Balzaca („Lilia w dolinie", „Ojciec Goriot"). Jest to oczywiście nie tylko dyplomacja. Dyplomacją natomiast jest zrozumiałe przemilczenie przez Stendhala tego, że romantyczne elementy w stylu Balzaca budzą w nim taką samą odrazę i wzgardę, co styl romantyków w węższym znaczeniu. Mówi on raz o Balzacu: „Sądzę, że każdą powieść pisze on d w a r a z y. Raz zwyczajnie i rozsądnie, potem strojąc ją w ozdoby pięknego, neologicznego stylu, z „cierpieniami duszy", „mrozem w sercu" i innymi pięknymi rzeczami". Przemilcza także, jak bardzo ma on sobie samemu za złe każde ustępstwo na rzecz owego „stylu neologicznego". Pisze raz o Fabrycym, ze spacerował „słuchając ciszy". Na marginesie swego egzemplarza kreśli przy tym następujące usprawiedliwienie z użycia tego zwrotu wobec czytelnika z r. 1880: „aby być czytanym w roku 1838, musiało się mówić: „słuchać ciszy". Stendhal nie tai zatem w polemice z Balzakiem swych niechęci, nie wyraża ich tylko w sposób tak radykalny i konsekwentny, jak je pojmuje. Do tej negatywnej krytyki dołącza się pozytywne wyznanie: „Niekiedy cały kwadrans zastanawiam się, czy postawić przymiotnik przed rzeczownikiem, czy po. Usiłuję opowiedzieć prawdziwie i jasno, co się dzieje w moim sercu. Widzę tylko jedną regułę: być jasnym. Jeśli nie jestem jasny, wtedy c a ł y m ó j ś w i a t jest zniweczony". Z tego stanowiska krytykuje on najwybitniejszych francuskich pisarzy, Voltaire'a, Racine'a itp., ponieważ w swych dramatach poświęcali niekiedy sens dla rymu. Te sztuczne wiersze, stwierdza Stendhal, zajmują miejsce, które z prawa przysługiwałoby faktom prawdziwym. Temu ideałowi stylu odpowiadają bardzo dokładnie jego wzory pozytywne. „Mój Homer — to pamiętniki marszałka Gouvion-Sant-Cyr. Montesquieu i „Rozmowy zmarłych" Fontenelle'a wydają mi się dobrze napisane... Czytam często Ariosta, którego sposób opowiadania podoba mi się".

Jest jasne: Balzac i Stendhal reprezentują właśnie w zakresie zagadnień stylu dwa całkowicie przeciwstawne kierunki. Przeciwieństwa występują na jaw w sposób jaskrawy przy wszystkich zagadnieniach szczegółowych. Kiedy Balzac krytykuje styl Stendhala, mówi o nim: „Jego długie zdania są źle zbudowane, jego krótkie zdania nie mają okrągłości. Pisze on mniej więcej tak jak Diderot, który nie był wcale pisarzem". (W konsekwencji ostrego sprzeciwu jaki budzi w nim styl Stendhala, dochodzi tu Balzac do absurdalnego paradoksu. W innych swoich krytykach daje o wiele sprawiedliwsze oceny Diderota. W każdym jednak razie nawet w tym paradoksie wyraża istotny sens stylistycznych tendencji Balzaca.) Stendhal mówi przeciwnie: „Jeśli chodzi o piękno zdania, jego okrągłość, jego rytm (jak w pogrzebowej mowie „Kubusia Fatalisty") — uważam je często za błąd".

W zdaniach tych znajduje wyraz stylistyczne przeciwieństwo dwu głównych

runków francuskiego realizmu. W toku jego późniejszego rozwoju stendha-
vska zasada będzie coraz bardziej usuwana w cień. Flaubert, największa
stać literacka francuskiego realizmu po roku 1848, jest jeszcze bezwzględ-
jszym wielbicielem stylistycznych piękności Chateaubrianda, niż był nim
lzac. I Flaubert nie będzie miał już żadnego zrozumienia dla wielkości pisar-
ej Stendhala. Goncourtowie opowiadają w swym dzienniku, że Flaubert do-
wał za każdym razem ataku wściekłości, kiedy była mowa o „panu Beyle"
ko o pisarzu. Jest przy tym jasne bez bliższej analizy innych wybitnych pi-
rzy późnego francuskiego realizmu, że styl Zoli, D'Amiela, Goncourtów itp.
ł uwarunkowany recepcją stylu romantycznego, a nie poszedł po linii stend-
lowskiego odrzucenia „neologizmów". Nie ma większego znaczenia, że Zola
ktuje podziw swego mistrza Flauberta dla Chateaubrianda jako dziwactwo.
e zmienia to faktu, że również jego własny styl charakteryzował w sposób
leko idący przejęcie wielkiego dziedzictwa romantyzmu (Victor Hugo).

To stylistyczne przeciwieństwo między Balzakiem a Stendhalem jest w isto-
swej uzasadnione ideologicznie. Powtarzamy: zagadnienie recepcji roman-
zmu ze strony wielkich realistów owego okresu, próba uczynienia zeń szczy-
vego punktu wielkiego realizmu nie jest tylko zagadnieniem stylu, roman-
zm w szerokim znaczeniu tego słowa nie jest tylko prądem literackim czy
ystycznym. Chodzi tu o wiele bardziej o zajęcie stanowiska wobec porewo-
yjnego rozwoju mieszczańskiego społeczeństwa. Oswobodzone przez rewo-
ję i napoleońskie Cesarstwo siły kapitalistyczne rozwijają się coraz bujniej,
vraz z ich rozwojem kształtuje się coraz liczniejszy, coraz bliższy klasowej
iadomości proletariat. Okres działalności pisarskiej Balzaca i Stendhala sięga
asów pierwszych wielkich walk o prawa robotnicze (powstanie lyońskie);
t to jednocześnie czas narodzin światopoglądu socjalistycznego, a przede
zystkim socjalistycznej krytyki mieszczańskiego społeczeństwa, czas powsta-
dzieł wielkich utopistów, Saint-Simona i Fouriera. Jest to czas, w którym
wnolegle z tą utopijno-socjalistyczną krytyką kapitalizmu osiąga swój punkt
zytowy jego teoretyczna krytyka ze stanowiska romantyzmu (Sismondi);
t to czas teoretycznego rozkwitu socjalizmu feudalno-religijnego (Lamennais).
t to czas ukazania przez historyków przeszłości mieszczańskiego społeczeń-
va jako historii walk klasowych (Thierry, Guizot itp.).

Najdalej idące przeciwieństwo między Balzakiem a Stendhalem polega na
n, że światopogląd Balzaca głęboko przenikały wszystkie te kierunki, pod-
is gdy światopogląd Stendhala był w zasadzie konsekwentnym i interesu-
ym przedłużeniem przedrewolucyjnej ideologii Oświecenia. W ten sposób
iatopogląd Stendhala był o wiele jaśniejszy i bardziej postępowy niż Balzaca,
ry silnie podlegał wpływom zarówno romantyczno-mistycznego katoli-
zmu, jak feudalnego socjalizmu i daremnie usiłował połączyć te swoje ten-
ncje z opartym na angielskich wzorach monarchizmem i z poetyckim ujęciem
ntanicznego procesu rozwojowego u Geoffroy Saint-Hilaire'a.

To przeciwieństwo światopoglądów wyraża się w tym, że ostatnie powieści
lzaca pełne są głębokiego, społecznego pesymizmu, przeczuć ogólnego upadku

kultury, podczas gdy bardzo pesymistyczny w stosunku do współczesnośc
ostro ją sądzący i z całą pogardą krytykujący Stendhal pełen był optymistycz
nych nadziei w stosunku do kultury mieszczańskiej w latach tysiąc osiemse
osiemdziesiątych. Te nadzieje Stendhala były nie tylko literackim marzenier
jednego zapoznanego przez współczesność pisarza; wyrasta spoza nich — nie
wątpliwie iluzoryczna — koncepcja rozwoju mieszczańskiego społeczeństwa
a wraz z nim mieszczańskiej kultury. Epoka przedrewolucyjna miała, zdanier
Stendhala, kulturę, miała warstwę społeczną będącą w stanie oceniać wytwor
kultury. Szlachta po rewolucji drży jednak ze strachu przed nowym rokier
1793 i z tego powodu traci wszelką zdolność sądu. Nowe państwa — to zgraj
egoistycznych parweniuszy i ignorantów. Dopiero około roku 1880 spodziew
się Stendhal takiego stanu mieszczańskiego społeczeństwa, który pozwoli n
kulturę, zwłaszcza w duchu Oświecenia, kontynuacji Oświecenia.

Szczególna dialektyka historii, nierównomierny rozwój różnych ideologicz
nych tendencji ma ten zadziwiający skutek, że Balzac, wychodząc z założe
swego o wiele błędniejszego, niejednokrotnie wręcz reakcyjnego światopoglądu
dał o wiele pełniejszy i głębszy obraz okresu między rokiem 1789 a 1848 ni
jego wielki, intelektualnie jaśniejszy i bardziej postępowy rywal. Balzac kry
tykuje w gruncie rzeczy kapitalizm z punktu widzenia prawicy, ze stron
feudalno-romantycznej. Jego wyrastająca z tego podłoża prorocza nienawiś
w stosunku do podłości rodzącego się kapitalistycznego świata staje się jedna
źródłem takich typowych postaci tego społeczeństwa jak Nucingen lub Creve
Wystarczy przeciwstawić im postacie poszczególnych przedstawicieli kapita
lizmu, jakich stworzył Stendhal, np. starego Leuvena, aby zobaczyć, o ile mnie
głęboki i wszechstronny był Stendhal, chociaż sama postać, jako wcielenie wyż
szego ducha i wyższej kultury oraz przypadkowych uzdolnień finansowyc
jest wyjątkowo prawdziwą transpozycją rysów przedrewolucyjnej epoki Oświe
cenia w czasach Monarchii Lipcowej. Stary Leuven jest indywidualnością oc
malowaną w sposób niezwykle subtelny i życiowo prawdziwy, jako kapita
lista jest jednak wyjątkiem, jako postać typowa stoi o wiele niżej ni
Nucingen.

To samo przeciwieństwo da się zauważyć w przedstawieniu głównych typó
okresu Restauracji. Stendhal nienawidzi Restauracji jako okresu przyziemneg
i lichego, który niegodnie zastąpił bohaterski okres Rewolucji i Napoleon
Balzac jest osobiście zwolennikiem Restauracji i krytykuje wprawdzie ostr
wady francuskiej szlachty, lecz interesuje go jedynie, w jaki sposób mogłab
szlachta, prowadząc właściwą politykę, uniknąć Rewolucji Lipcowej. Zupełn
inaczej rzecz ma się ze światem przedstawionym przez obu wielkich pisarz
Balzac jako twórca rozumie, że Restauracja to jedynie kulisy dla szybko po
stępującego rozwoju kapitalizmu we Francji, że proces rozwoju kapitalizm
ogarnął z nieodpartą siłą również i szlachtę. Przedstawia on wszystkie grote
skowe, tragiczne, komiczne i tragikomiczne typy społeczne, które ów proc
rozwoju kapitalizmu wyłania, pokazuje, jak całe społeczeństwo, każda jed
nostka aż do najgłębszych zakamarków serca ulec musi korupcyjnemu dział

tego procesu. Monarchista Balzac widzi więc wytrwałych i przekonanych
blenników *ancien régime*'u tylko na głuchej i zacofanej prowincji (stary
isgrigons w „Gabinecie Starożytności", stary du Guémi w „Beatrix"). Współ-
śnie panujący arystokraci uśmiechają się na widok poczciwie ograniczo-
o zacofania tych postaci i zajęci są jedynie tym, by swe szlachetne przywi-
wykorzystać dla wyciągnięcia z rozwoju kapitalizmu możliwie wielu indy-
dualnych korzyści. Monarchista Balzac przedstawia swoją ukochaną szlachtę
o zgraję zręcznych lub niezręcznych karierowiczów, próżnych nicponiów,
stokratycznych dziwek.

Stendhalowska powieść o Restauracji — „Czerwone i Czarne" — tchnie
mienną nienawiścią do tej epoki. Mimo to Balzac nigdzie nie stworzył po-
ci reprezentującej młodzież monarchistyczną w sposób tak dodatni, jak po-
ć Matyldy de la Mole. Matylda de la Mole jest szczerą i rzeczywistą wyra-
elką poglądów monarchistycznych, jest namiętnie oddana romantyczno-
narchistycznym ideałom i gardzi swą własną warstwą społeczną, ponieważ
k jej tych uczciwych i namiętnych przekonań, jakie zachowała sama. Woli
niętnego jakobina i bonapartystę, plebejusza Juliana Sorela, od ludzi swego
nu. Uzasadnia ona w pewnym miejscu swój zapał dla ideałów romantyczno-
narchistycznych w sposób wyjątkowo dla Stendhala charakterystyczny:
'ojny Ligi to heroiczne czasy Francji" — oświadczyła mu (Julianowi —
yp. G. L.) pewnego dnia z roziskrzonymi i połyskującymi entuzjazmem
yma. — „Wówczas każdy walczył o jakąś rzecz, którą sobie wybrał. Wal-
ł, aby dopomóc swojej partii do zwycięstwa, a nie żeby zdobyć order, jak
czasów pańskiego Cesarza. Niech pan przyzna, że wówczas było mniej ma-
ci i egoizmu! Kocham Cinquecento!" Matylda de la Mole przeciwstawia więc
rzycielowi Julianowi, wielbicielowi heroicznej epoki napoleońskiej, jeszcze
oiczniejszą epokę historycznego rozwoju. Cała historia miłości między Ju-
iem a Matyldą jest przedstawiona również z największą prawdziwością.
mo to jednak Matylda jako reprezentatywna postać młodej arystokratki
kresu Restauracji daleka jest od tej prawdziwości typowej, jaka cechuje
nę de Maufrigneuse Balzaca.

W ten sposób dochodzimy znów do centralnego punktu balzacowskiej kry-
i powieści Stendhala — do tworzenia postaci jego bohaterów i, w związku
ym, do ostatecznej zasady kompozycyjnej jego powieści. Tak Balzac jak
endhal stawiają w swej twórczości na centralnym miejscu tę młodą gene-
ję zdolnych ludzi, która przeżywając w myślach i uczuciach burze bohater-
j epoki nie mogła się na razie odnaleźć w atmosferze przyziemnej małości
esu Restauracji. To „na razie" rozciąga się w ścisłym tego słowa znaczeniu
o na Balzaca, ponieważ Balzac tworzy właśnie takie perypetie, pokazuje
e materialne i moralne przełomy, w których ci młodzi ludzie mimo wszystko
gę odnajdują, w których zdobywają lub zdobyć usiłują swoje miejsce w spo-
eństwie szybko kapitalizującej się Francji (Rastignac, Lucjan de Rubempré).
zac dobrze rozumie, jak wielki moralny przełom oznacza w okresie Restau-
i takie odnalezienie drogi. Ponadludzka prawie w swym wymiarze postać

Vautrina nie przypadkowo pojawia się dwukrotnie, niemal jak Mefisto, by zwabić tych pogrążonych w głębokiej rozterce bohaterów na drogę „rzeczywistości", to znaczy kapitalistycznej nikczemności i karierowiczowstwa. I nie jest przypadkiem, że mu się w obu tych charakterystycznych wypadkach udaje. Balzac pokazuje właśnie przebieg tego, jak kapitalizm, urastając do roli całkowicie panującej gospodarczej formy w społeczeństwie, sięga aż do wnętrza człowieka, do głębin jego duszy, powodując jego rozkład, zepsucie i moralny upadek.

Koncepcja Stendhala jest zupełnie inna. Jako wielki realista dostrzega oczywiście także wszystkie owe najistotniejsze przejawy współczesnego sobie życia, które widzi Balzac. Nie jest na pewno przypadkiem i prawdopodobnie nie jest także literackim wpływem Balzaca na Stendhala fakt, że w radach, jakich udziela Fabrycemu hrabia Mosca, powraca w roli społecznego morału ten sam obraz, jakiego użył Vautrin w stosunku do Lucjana de Rubempré: porównanie życia w społeczeństwie do gry w karty; chcąc brać w niej udział, nie należy badać jej reguł z punktu widzenia słuszności, wartości moralnej itp. Wszystko to widzi Stendhal bardzo jasno i ujawnia niekiedy „cyniczniej" (w sensie ricardowskim) i z większą odrazą niż Balzac. I jako wielki realista każe swym głównym bohaterom brnąć przez to bagno rosnącego kapitalizmu, brać udział w grze karierowiczowstwa i korupcji, reguły gry Vautrinów i Mosców obserwować dokładnie i niekiedy zręcznie naśladować. Nasuwa się jednak interesujące spostrzeżenie, że żaden z jego głównych bohaterów nie zostaje tym udziałem w „grze", jeśli idzie o sedno swej istoty, zdemoralizowany ani zbrukany. Wielka i czysta namiętność, nieubłagana pogoń za prawdą pozwala tym ludziom brnąć przez brudy życia z niewinnością w duszy, umożliwia im u krańca tej drogi (jeszcze w pełnej młodości) brudy te od siebie odrzucić — a następnie w ogóle wyłączyć się z życia społecznego lub z bezpośredniego w nim udziału.

Tutaj właśnie dochodzi do głosu czynnik głęboko romantyczny w światopoglądzie ateisty i człowieka Oświecenia, nieubłaganego wroga romantyzmu — Stendhala. Zapewne, jest to romantyzm w znaczeniu najszerszym, w żadnym wypadku nie szkolarskim. Jest on też w istocie swej, jeśli chodzi o światopogląd, czynnikiem przezwyciężonym. Cały romantyzm Stendhala polega w gruncie rzeczy na tym, że nie może on pogodzić się ze schyłkiem heroicznego okresu mieszczaństwa, ze zniknięciem „przedpotopowego kolosa" (Marks) z życia owego okresu. Wydobywa na jaw wszelkie akcenty heroizmu, jakie może znaleźć we współczesnej sobie epoce i jakie przede wszystkim znajduje we własnej heroicznej i bezkompromisowej naturze, i zamienia je w dumną rzeczywistość którą w sposób satyryczno-eligijny przeciwstawia lichej małostkowości swojego okresu.

W ten sposób musi powstać galeria bohaterów oraz kompozycja, która w społeczną rzeczywistość włącza romantyczną wzniosłość i przesadę i która dlatego nie jest w stanie osiągnąć tej społecznej typowości, jaką w sposób nieprześcigniony osiągnął Balzac w „Komedii Ludzkiej". Byłoby jednak z gruntu fałszywe nie dostrzec poprzez ową stendhalowską romantykę wielkiej typowości

istorycznej jego postaci. W całym francuskim romantyzmie żyje ów smutek
o minionej, bohaterskiej epoce. Romantyczny kult namiętności, romantyczne
narzenie o renesansowej bujności życia ma swoje źródło właśnie w owym
mutku, w owym pełnym rozpaczy szukaniu takich świetnych wzorców wiel-
iej namiętności dla współczesnego świata drobnych kramarzy. Stendhal jest
łaśnie dlatego jedynym prawdziwym odtwórcą owej romantycznej tęsknoty,
e zawsze pozostaje wierny realizmowi. To, do czego Victor Hugo w swoich
ramatach i powieściach zaledwie się zbliża, czego daje jedynie abstrakcyjny
zkielet udrapowany purpurą retoryki, u Stendhala jest z krwi i mięsa, żyje
losach rzeczywistych postaci. Typowy charakter tych postaci, które, oglądane
ezpośrednio, zdają się mówić o skrajnych poszczególnych wypadkach, wynika
tego, że te poszczególne wypadki ucieleśniają najgłębszą tęsknotę najlepszych
ynów porewolucyjnej klasy mieszczańskiej. Stendhal wyróżnia się tu spośród
nych romantyków z jednej strony tym, że szczególny i wyjątkowy charakter
vych postaci całkowicie sobie uświadamia i z niezwykłym realizmem pod-
reśla atmosferą osamotnienia, jaka je otacza; z drugiej strony tym, że zadzi-
iająco realistycznie oddaje ich schyłkowy charakter w danej epoce, ich nie-
niknioną klęskę pod naporem współczesności, ich nieuniknione odpadanie,
właściwie odpadnięcie z procesu życia.

Historyczna typowość tych postaci sprawia, że uderzająco podobne kon-
epcje ludzkiego losu pojawiają się niezależnie jedne od drugich u najroz-
aitszych i najbardziej sobie obcych pisarzy porewolucyjnej Europy. Takie po-
obieństwo cechuje śmierć Maxa Piccolomini w schillerowskim „Wallenstei-
e", rozstanie się z rzeczywistością Hyperiona i Empedoklesa u Hölderlina,
s różnych bohaterów Byrona. Jeżeli zestawiamy tu wielkiego realistę Stend-
ala z takimi pisarzami jak Schiller i Hölderlin, to nie ma w tym żadnego
storyczno-literackiego paradoksu, lecz jedynie spojrzenie poprzez zwier-
adło dialektyki klasowego rozwoju. Choćby nie wiedzieć jak różne i prze-
wstawne były ich metody twórcze (różnice te wynikają z różnic społecznego
zwoju Francji i Niemiec), podobieństwo tej zasadniczej koncepcji jest bardzo
ębokie. Słowa elegii schillerowskiej *Das ist das Los der Schönen auf der Erde*
motywem, który towarzyszy zarówno Julianowi Sorelowi na szafot, jak
abrycemu del Dongo do klasztoru. I musi być w końcu powiedziane, że ten
otyw również i u Schillera nie jest motywem czysto romantycznym. U wszyst-
ch tych pisarzy podobna koncepcja bohatera i jego losu polega na podobnej
swych najogólniejszych rysach koncepcji rozwoju ich własnej klasy: na
esymistycznym w stosunku do współczesności humaniz-
ie, na silnym związaniu z wielkimi ideałami okresu powstawania warstwy
ieszczańskiej, na nadziei, że musi przyjść i przyjdzie czas, w którym te
eały zostaną jednak urzeczywistnione. (Nadzieje Stendhala na okres d. c. ro-
1880).

Stendhal różni się od Schillera i Hölderlina tym, że jego pesymizm wobec
spółczesności nie kryje się pod formą liryczno-eligijną (jak u Hölderlina), ani
e ogranicza się do abstrakcyjno-filozoficznego jej osądu (jak u Schillera),

lecz przyjmuje za podstawę jej odtworzenie satyryczno-realistyczne. Przez Francję Stendhala rzeczywiście przeszła francuska rewolucja i Napoleon; we Francji były rzeczywiście czynne żywe siły rewolucyjne, występujące przeciwko Restauracji, podczas gdy Schiller i Hölderlin w Niemczech, które nie przeszły jeszcze żadnej społecznej i gospodarczej przemiany, mogli o niej jedynie śnić, a realnie działające w niej siły były im nieznane.

Stąd satyryczny realizm Stendhala; stąd elegijny liryzm poezji niemieckiej. Przepojone pesymistycznym stosunkiem do współczesności obstawanie Stendhala mimo wszystko przy ideałach humanistycznych daje utworom jego zadziwiające bogactwo i wstrząsającą głębię. Jego nadzieja na mieszczańskie społeczeństwo z roku 1880 była niewątpliwie zwykłym złudzeniem. Było to jednak złudzenie historyczne i w istocie swej skierowane ku postępowi, stąd wynika jego płodny artystycznie charakter.

U Balzaca złudzenia i fałszywe wyobrażenia o społecznym rozwoju były, jak widzieliśmy, zupełnie innego rodzaju. Dlatego nie żywi on tego rodzaju iluzji względem współczesności „przedpotopowego kolosa". Przeciwnie, ukazuje nam charakterystyczne typy swojej epoki, dając im jedynie kolosalne wymiary, których jako jednostka kapitalistycznej rzeczywistości nigdy (chyba będąc wykładnikiem sił społecznych) nie reprezentują. Przez taką postawę wobec życia jest on głębszym i wszechstronniejszym realistą niż Stendhal i mimo przejęcia wybranej ilości romantycznych elementów stylu i poglądu na świat jest, jeśli sięgnąć w sedno sprawy — pisarzem mniej związanym z romantyzmem.

Balzac i Stendhal reprezentują dwa skrajne stanowiska w stosunku do rozwoju mieszczańskiego społeczeństwa w okresie między 1789 a 1848 rokiem. Każdy z nich rozładowuje ze swego stanowiska pełny świat swych postaci, głębokie i burzliwe zwierciadło całego rozwoju społeczeństwa. Ich punktem stycznym jest właśnie owa głębia, owa pogarda dla małostkowych gierek, naturalistycznie pojętego realizmu lub pisania o człowieku i jego losie w tonach górnej retoryki. Obaj zgodni są w dążeniu do realizmu i do wyjścia poza przeciętną codzienność, ponieważ dla obydwu realizm jest równoznaczny z szukaniem ukrytej pod powierzchnią rzeczy istoty rzeczywistości. Każdy z nich jednak istotę ową rozumie zupełnie inaczej. Reprezentują dwa skrajnie przeciwstawne, ale historycznie uzasadnione stanowiska względem współczesnej im fazy rozwoju ludzkości. I dlatego właśnie muszą we wszystkich zagadnieniach pisarskich — z jedynym wyjątkiem najistotniejszego zagadnienia realizmu — skrajnie się między sobą różnić.

Głębokie zrozumienie zatem, jakie mimo to wykazał Balzac w stosunku do Stendhala, jest czymś więcej niż wnikliwą i inteligentną krytyką. To spotkanie obu wielkich realistów jest jednym z wielkich wydarzeń w historii literatury światowej; porównać je można za spotkaniem Goethego i Schillera, nawet przyjmując, że ze spotkania Balzaca ze Stendhalem nie mogła wyniknąć w tym stopniu owocna współpraca, jak ta, którą zrodziło spotkanie Goethego z Schillerem.

Przełożył *Ryszard Matuszewski*

ANISŁAW CZERNIK

PRYMITYWY POEZJI LUDOWEJ

I

ozbieżność między bezimienną pieśnią ludową a pisanymi utworami wier-
anymi dawniejszych i współczesnych poetów ludowych jest zastanawiająca.
o kategorie niewspółmierne pod względem artyzmu i materii poetyckiej.
gląda tak, jakby nie było genetycznego związku między tymi dwoma ro-
ami, jakby poezja ludowa pisana wynikała z innego podglebia niż pieśń.
uwa się też pytanie, czy może być uważana za wyższy (lub niższy — bo
mogłoby być) stopień rozwoju poetyckiej twórczości ludowej, jeżeli pieśń
iemy uważali za poezję ustną. Tak można sądzić na podstawie materiału
arczonego przez niedawną przeszłość, począwszy od pańszczyźnianego
ze Raka, przez działalność poetycką Kajetana Sawczuka, Ferdynanda Ku-
, Kazimierza Kieliszka, Jantka z Bugaja, Adama Marca aż do licznych
ółczesnych poetów ludowych.

ozwój pieśni ludowej wymagał oddziaływania jakiejś konwencji artystycz-
w świadomości lub w podświadomym odczuciu społeczeństwa ludowego.
ąc konserwatyzm chłopów i ich życie w izolowanych ośrodkach sądzić
na, że były to konwencje długowieczne, zastarzałe i tak silne, jak wszyst-
nne wiekowe przyzwyczajenia chłopskie. Pod ich wpływem następowała
nież selekcja pieśni, odrzucanie utworów sprzecznych z konwencją, zacho-
anie tych, które przez domniemany sprawdzian artystyczny zostały uzna-
a wartościowe. Wyśledzenie tych konwencyj i poznanie sprawdzianów
rzyłoby drogę do uchwycenia poetyckich znamion pieśni ludowej i do-
niejszego określenia właściwości jej artyzmu.

daje się, że z oddziaływania tych norm powstała znakomita selekcja, że
owały się najdoskonalsze pieśni, okazy tak samoistnie oryginalne, że są
ożliwe do naśladowania, ale wysoce niebezpieczne dla poetów, którzy
śni chcą wyprowadzać albo splatać z nią swoje utwory. Okaże się bowiem,
ylizacje literackie nie wytrzymują konkurencji z ciągle świeżą i celną frazą
ecznej piosenki.

steśmy przy wstępnym twierdzeniu, że pieśń ludowa i pisana poezja wiej-
należą do dwóch odmiennych światów artystycznych, odgraniczonych od

siebie odrębnymi konwencjami i sprawdzianami. Pieśń ludowa w swych górnych osiągnięciach jest prymitywem wysokiej klasy artystycznej, wyraża poezję samorodną (oryginalną) w ujęciach poważnych i groteskowych, w porównaniach, w przenośniach, w onomatopei, w dysonansach rytmiki, w rymach wewnętrznych, aliteracjach i mnóstwie harmonijnych odchyleń od istniejących zapewne jakichś wzorów „klasycznych". Natomiast poezja ludowa współczesnych i dawniejszych poetów wiejskich jest tylko naśladowniczym prymitywem poezji „literackiej", niewolniczym stąpaniem po udeptanych ścieżynach, wtórowaniem, powielaniem przygodnie poznanych i dostępniejszych wątków, bez gry fantazjotwórczej, bez poważniejszego stosunku do ujęć formalnych, bez własnej myśli, raczej pozory poezji albo poezja „bez poezji".

Trzeba się zgodzić, chcąc nie chcąc, że nie ratują tej sprawy ani jednostkowe osiągnięcia, np. Jantka z Bugaja, który w ostatniej fazie swego pisarstwa dochodził niekiedy do możliwego poziomu literackiego, ani sukcesy artystyczne poetów „pochłopskich", inteligentów w rodzaju Przybosia czy Piętaka, którzy właściwie dzięki emigracji ze wsi uzyskali możliwość pełnego rozwoju talentów poetyckich. Nie uratują tej sprawy raczej wartościowe pod względem socjologicznym próby zebrania i wydania „klasyków" wiejskich, gdyż najznakomitszy komentarz uniwersytecki nie odkryje poezji w „wierszowadłach" Adama Marca i in.

Podobno inaczej przedstawia się to zagadnienie w plastyce. Prymitywy sztuki ludowej w dziedzinie rzeźby, malarstwa, grafiki różnią się od prymitywów literackiej poezji ludowej zachowaniem pewnego stopnia oryginalności tych charakterystycznych znamion, które stanowiły w swoim czasie o artyzmie pieśni ludowej. Pracę artysty prymitywnego można zestawiać z dziełem artysty prymitywizującego i stwierdzić oddziaływanie podobnych, niezależnych od miejsca i czasu pobudek artystycznych. Prosty świątkarz z Beskidu może znaleźlby zrozumienie u Chagalla lub Matisse'a, prosty poeta z Podhala lub Podlasia nie może znaleźć wspólnego języka z poezją artystyczną.

Porównanie poezji z plastyką pozwala postawić następujące pytanie: jeżeli nie zanika prymityw plastyczny, a świątkarze i malarze na szkle pozostają nadal w dobrej atmosferze sztuki, czy można wnioskować o pełnym zaniku tego czynnika, który poprzednio tworzył artystyczny prymityw pieśni ludowej? Czy można sądzić, że źródła te nadal istnieją i nurtują w podglebiu i tylko podczas procesu uzewnętrzniania się giną lub nie dochodzą do wiadomości ogółu? Czy można postawić zagadnienie prymitywu poetyckiego na poziomie równorzędnym z prymitywem w plastyce? Zbliżymy się do tych pytań przez zbadanie podglebia.

II

Najpierw rozpatrzymy sprawę, jaki jest stan współczesnych dążności poezji pisarskich wśród ludu, z jakich wynika pobudek i w jakim stosunku pozostaje do zagadnienia sztuki, biorąc pod uwagę poziom osiągnięty przez dawną poezję pieśniarską.

Powyższe pytania powstały nie z jakiegoś schematu, lecz w wyniku pewnej ości obserwacji. Spostrzeżenia, o których mowa, wiążą się z mało znaną dochczas dziedziną poradnictwa literackiego.

Oddział Wiejski Związku Zawodowego Literatów Polskich, pragnąc przyjść pomocą „ukrytym talentom" chłopsko-robotniczym, postanowił utworzyć oradnię literacką, która służyłaby oceną, radą, ułatwianiem druku w wypadach godnych uwagi. Chodziło także o zdobycie materiału do rozważań, o zbliżenie się do legendy współczesnego „jankomuzykanctwa" w poezji. Rzecz ogłoszono w dwudziestu siedmiu czasopismach rozpowszechnionych na wsi. Wkrótce zęły napływać bogate materiały nie tylko od młodzieży chłopsko-robotniczej, lecz również od przedstawicieli średniego i starszego pokolenia, oczywiście z udziałem wszędobylskich, ogólnopolskich grafomanów. Po kilku tygodniach liczba „punktów" obserwacyjnych poradni doszła do trzystu. W tym czasie redakcja *Rolnika Polskiego*, pragnąc rzeczowo ustosunkować się do liczych kandydatów wierszopisarstwa, utworzyła własną poradnię poetycką, co rzyniosło nową, obfitą tekę materiałów, dwieście nowych „odkrywek". Równocześnie ogłoszony konkurs literacki Oddziału Wiejskiego ZZLP dał znowu wieście z górą pozycyj.

Ten dosyć rozległy materiał, po przeprowadzeniu pewnych redukcyj (niektóre punkty pokrywały się) i wyłączeniu „klientów" miejskich i inteligenckich, rzyniósł około czterysta zetknięć nie tylko z rękopisami, ale pośrednio z autorami przez wymianę kilkuset listów.

Nie sądzę, by ta akcja pozwoliła ujawnić wszystkich wierszopisarzy wiejskich, emniej — wobec dużego zasięgu *Rolnika Polskiego* — zapewne co najżywsze dnostki skorzystały ze sposobności.

Już w okresie międzywojennym niektórzy krytycy zajmujący się twórczością dową, np. K. W. Zawodziński, zauważyli wzmożony pęd do wierszopisarwa na wsi. Widziano w tym nowy wyraz marzeń wiejskich: dawny „ideał" stępny dla chłopa, ksiądz, zmieniał się, przyjmując postać poety. W spotrzeżeniu tym była tylko część słuszności, jak wyniknie z dalszych wyodów.

Nie wiem, co sądzić o liczbie 400, biorąc pod uwagę milionową masę wsi ytającej przynajmniej *Rolnika*. Nie umiem zinterpretować znaczenia takiej ości" bez materiałów porównawczych. Podobno wieś polska, a słowiańska ogólności, odznacza się dużymi skłonnościami do poezji. W prowincjonalm włoskim Bari widziałem, jak młodzieńcy o wyglądzie zbiedzonych proleriuszy kupowali regionalne pisemko poetyckie, organ miejscowych poetów. nas byłoby to nie do pomyślenia. Ale w żołnierskiej antologii amerykańiej wydanej w Rzymie można było spotkać sporą ilość nazwisk słowiańskich, znów potwierdzałoby wyłożone wyżej domniemanie.

W każdym razie wymieniona liczba 400 daje jakieś podstawy do uogólnień. oże uchwycenie wybitnych „wylęgarni" regionalnych wierszopisarstwa ludogo rzuci światło na swoiste pobudki działające w niektórych ośrodkach.

Można stwierdzić, że najwięcej zainteresowań wierszopisarskich jest na Podhalu, w Rzeszowskim, na Podlasiu. Wątpię, czy można to przypisywać większej wrażliwości artystycznej wśród ludności tych regionów. Wywody następne wskazywałyby raczej na wpływ czynników gospodarczo-społecznych.

Pierwsze stwierdzenie ogólne jest raczej ujemne. W 90% spostrzeżeń okazuje się, że przyczyny pobudzające dzisiejsze wierszopisarstwo ludowe leżą zupełnie poza inspiracją artystyczną, nie posiadają żadnego związku z tęsknotami poetyckimi, nie wyrażają ani działania ukrytych talentów, ani jakiegoś legendarnego kultu sztuki poetyckiej. Jeżeli w tym wszystkim istnieją gdzieś u dna, w niewyśledzonej głębi, pobudki artystyczne, to na tak dalekim planie, że nie udaje się ich stwierdzić.

Czemu więc chłopi biorą się do pisania wierszy? Na pewno nie z zachceń grafomańskich. Chłop nie ma czasu ani warunków do grafomanii, jest zbyt realistyczny, by spostrzegł w niej jakiś pożytek dla siebie. Ale chłop posiada mnóstwo niezaspokojonych ambicji, które szukają dla siebie ujścia. Chłop marzy o awansie społecznym, posiada duże pragnienie sławy i szuka drogi do niej. Awans społeczny w środowisku wiejskim może mieć formy najróżnorodniejsze. Pozycja pisarza ludowego, poety drukującego wiersze, dla niejednego mieszkańca wsi wydaje się możliwością osiągalną bez wykształcenia i porzucenia zawodu rolniczego. W olbrzymim stopniu działa przy tym magia druku, zjawienie się nazwiska w gazecie równoznaczne jest ze sławą, zresztą nie tylko w wyobraźni środowiska ludowego. Że „ideał" jest osiągalny — nieraz mówi się i pisze. Chłopi wiedzą, że Reymont został wielkim pisarzem i laureatem Nobla, chociaż nie posiadał wykształcenia szkolnego. Zresztą nie muszą aż tak wysoko sięgać. Mają wiele przykładów bliższych, mają wzory osiągalności w postaci dawniejszych i obecnych pisarzy ludowych, drukowanych, wymienianych i — zarabiających, a więc sławnych i posiadających pewien poboczny dochód, co również poważnie jest brane pod uwagę i nieraz otwarcie zaznaczane.

Materiały przysyłane do poradni lub redakcyj bardzo często zaopatrzone są w komentarze wysoce naiwne, ale określające dosyć ściśle pobudki piszących. Komentarz zazwyczaj bywa usprawiedliwianiem się. Autor zaznacza, że nie posiada wykształcenia, że nie umie dobrze pisać, prosi, by mu wybaczyć błędy, stwierdza, że nie ma pojęcia, jak się pisze wiersze (bo się tego nie uczył), ale ma pragnienie służenia ojczyźnie, chciałby coś dobrego zrobić i dlatego przysyła wiersze, chociaż wie, że... ale może...

Jest to tak stereotypowe, że wyjątek można uważać za zdarzenie. Żadnych pragnień wyżycia się artystycznego, nie o sztukę, nie o poezję chodzi, lecz o rzekomą „służbę ojczyźnie", co oczywiście oznacza pragnienie wyróżnienia się, dążność do „awansu". Jak prymitywnie i konwencjonalnie działa tego rodzaju inspiracja, widać z nadsyłanych „wierszy". Wygląda to tak, jakby wszyscy umówili się, żeby pisać na jeden temat: Polska, wojna, praca. Pospolite tytuły u wszystkich „próbujących". Zrozumiałe, że w takich okolicznościach nie mogła powstać nawet najprymitywniejsza poezja w znaczeniu su-

rowca, zapowiedzi, materiału. Nic — żadnego odczucia poetyckiego, ani śladu tych predyspozycyj owczarsko-znachorskich, które wynikały z podsłuchu i podpatrywania zjawisk, kształciły spojrzenie poetyckie dawnych pieśniarzy. „Zbawcy ojczyzny" o innych niż poezja sprawach myślą pisząc „wiersz".

W ten sposób pęd do wierszopisarstwa wśród chłopów wynika z pobudek pozapoetyckich i nie jest wskaźnikiem istnienia ukrytych talentów.

Dopiero gdy się z tej rzeki wyróżni drobniutki nurcik, ilościowo — w stosunku do omawianych obserwacji — około 10% piszących, zbliżamy się w pewnym stopniu do poezji i zagadnienia talentów ludowych, ale jeszcze w tej liczbie jest rozległe pogranicze między właściwą, poetycką a odmienną inspiracją.

III

Rozróżniam dwie kategorie wierszopisarzy ludowych, u których zaznacza się w sposób uchwytny inspiracja artystyczna, którzy posiadają jakieś poetyckie widzenie rzeczy i mogą być uważani za przedstawicieli talentów.

Pierwszy odłam — to wyraźni kandydaci na pospolitego poetę ludowego w typie dotychczas spotykanym, jak np. Ferdynand Kuraś. Wiersze ich są wynikiem podpatrzenia pewnych łatwych konwencji i posiadają charakter wybitnego naśladownictwa. Poeci tego typu potrafią, po wpatrzeniu się w Asnyka, napisać wiersz na sposób asnykowski, budują rozległe poematy na wzór „Pana Balcera w Brazylii", rzadziej sięgają do wzoru „Pana Tadeusza". Bardziej zorientowani w literaturze umieją wyrażać się w formie sonetu młodopolskiego, a znam i takich, którzy nauczyli się podpatrywać awangardę. Nie to jest najgorsze w tym podpatrywaniu, że chwytają zewnętrzne układy formalne, bo to zdarza się i innym poetom, lecz to, że przejmują się atmosferą wiersza, biorą jego materię poetycką i przerabiają ją po swojemu, dochodząc nieraz do biegłości wersyfikacyjnej i łatwości grafomańskiej. Rezygnując z poszukiwania własnych treści, z pielęgnowania własnego wzroku i słuchu poetyckiego, doprawiają się po pewnym czasie pozorów poezji i nigdy nie mogą zrozumieć, czemu ich wiersze tak nisko są oceniane.

Badacze poezji mogą przedstawić wiele przykładów, jak szybko i łatwo zamują się nieprzeciętne nawet talenty, jak nieraz wybitne indywidualności wórcze wikłają się na trudnej drodze poezji mimo przygotowania umysłowego i rozwiniętego samokrytycyzmu. Poeta ludowy, który ledwo umie pisać, trudnych warunkach dokształcania się, w ciężkich okolicznościach życiowych, pozbawiony zapładniającego wpływu środowiska artystycznego, najczęściej degeneruje się już w okresie niemowlęctwa pisarskiego i zazwyczaj z tego stanu nie może się wydobyć. W każdym razie powierzchowne zetknięcie się najłatwiejszymi konwencjami literackimi działa rozstrajająco na jego predyspozycje poetyckie. Poeta pozostawiony samemu sobie w swym pustelniczym „eremie" na wsi, odgrodzony od świata, nie nastrajany na „wyższą" miarę poezji, musi się stać niewolnikiem konwencji.

Kategoria druga — rzadziej spotykana i ciekawsza. To są ci, którzy nie posiedli jeszcze nawet podobnych warunków jak kategoria poprzednia, ale są zasobni w poważniejsze predyspozycje — tzw. urodzeni poeci, nacechowani tym niemożliwym do wyuczenia się sposobem odczuwania, widzenia, słyszenia, interpretowania — muzycy i plastycy wyobraźni, umiejący zaledwie pisać „jak kura pazurem", nie orientujący się w żadnej, nawet najprostszej konwencji poetyckiej, po prostu niezdolni jeszcze do podpatrywania ani Lenartowicza, ani Konopnickiej, a przecież uposażeni w naturalne „witaminy" poetyckie. Są tacy. W czasach dawniejszych byliby twórcami pieśni ludowych i opowieści nadzwyczajnych. Dziś już ich obowiązuje pismo, zresztą znikły warunki do uprawiania literatury „ustnej".

Są tacy poeci, w znaczeniu przejściowym. Później, zbliżając się do literatury, przeżywają nieodczuty nieraz dramat gubienia własnych pierwiastkowych bogactw poetyckich na rzecz zdobyczy literackich. Ta kategoria poetów ludowych, dopóki pozostaje jeszcze z dala od poezji literackiej, może być odpowiednikiem plastyków ludowych, jakichś świątkarzy w rodzaju Wowro. Tylko oni mogą przedstawić prawdziwy prymityw poezji ludowej w znaczeniu artystycznym. Do nich jedynie może się stosować określenie „samorodny", oni jedynie mogliby być uważani za spadkobierców pieśniarstwa ludowego.

A przecież nie zjawiają się dopiero teraz. Na pewno byli, lecz nie zostali zauważeni. Ich prymitywy zaginęły, nie weszły do muzeum sztuki ludowej łącznie ze świątkami i obrazkami na szkle. Ci właśnie nieznani i zagubieni są istotnymi „klasykami" wiejskimi, którzy nie doczekali się komentarzy uniwersyteckich.

Gdy przeglądamy antologie poetów ludowych, nie spotykamy się z podobnymi prymitywami. Ginęły nie doszedłszy do rangi pieśni, którą by tradycja ustna zachowała, a jeżeli dotarły do redaktorów pism ludowych lub literackich, rzucane zostawały do kosza jako objawy analfabetyzmu ze względu na styl, język i ortografię. Daremnie szukać tego w antologii Konińskiego „Pisarze ludowi". Jest tylko jeden wyjątek, potwierdzający regułę, prymityw jakiegoś bezimiennego chłopa z Wampierzowa:

Jak jeszcze chodziłem do ciebie,
to tak się czułem jak w niebie.
Naprzód to sie mie broniłaś,
a potem to sie nie broniłaś.
Na żniwa coś się w ogrudku schowała,
to jagem przyszed toś płakała.
A potem samażeś bluske rozpinała
jagiem cie całował to tyś mie całowała.

Zbliżymy się do obydwu typów, korzystając z przykładów dostarczonych przez współczesność.

IV

Jak działa zetknięcie się prymitywnego, tzw. samorodnego talentu z koncjami i wzorami poetyckimi w najpierwszej fazie, decydującej zazwyczaj przyszłości wierszopisarza? Weźmiemy pod uwagę tylko przykłady wartowej inspiracji z życia jednostek ulegających „czarowi" poezji w podobny osób, jak chłopiec z noweli Sienkiewicza ulegał muzyce.

Tym razem zamiast Janka Muzykanta niech będzie Marysia-poetka, wcale jedna z wielu, raczej pewnego rodzaju rzadkość. Też dopracowała się nstrumentu", podobnego do gonta z końskim włosiem, i na tych „skrzypch" poetyckich nieustannie powtarza zasłyszane melodie. Marysia pochodzi wylęgarni poetów ludowych w Rzeszowskim.

Posłuchajmy najpierw jej głosu (wyjątek z listu):

„W wiosce mojej i nawet daleko w okolicy wszyscy podziwiają, że ja umiem ładać wiersze, a mnie to się zdaje takie proste, jak na przykład jeść kapustę ziemniaki. Ludzie się dziwią mnie, a ja ludziom. Po powinszowania i po klamacje chodzą z dalekich okolic do mnie. Mnie się zdaje, że to wszystko rta „nic", i niekiedy to mię ogarnia takie zniechęcenie, że aż mnie głowa li. Ale już taki „wlazł" we mnie nałóg, jakbym codziennie nie napisała choć a wierszyki, to czuję się chorą, rozdrażnioną i kładę się spać jak zbita kołmi i nie zasnę, lecz muszę wstać, zaświecić lampę (a mamusia się na to bardzo iewa, że palę darmo naftę) i piszę choć jeden wiersz jak mamusia bardzo zyczy, a czasem jak mama śpi to i druga po północy wybije, a ja jeszcze iecę i piszę wiele przez to dostało mi się szturchańców od matki i krzyku ało".

Autentyczna wypowiedź z zachowaniem stylu i interpunkcji.

Marysia jest opętana przez wierszopisarstwo, słusznie stwierdzając, że wlazł nią nałóg, i stała się w istocie rzeczy grafomanką. W innym liście twierdzi, napisała już 1500 wierszy, które przechowuje muzeum ludowe w sąsiednim asteczku. Autorka nie utraciła jeszcze samokrytycyzmu i trapi się wątpliwoami, chociaż już opanowała ją norma dwu wierszyków codziennie. Szczelna łatwość, z jaką potrafi pisać, stała się jej klęską, ale sądzę, że nie jest choroba nieuleczalna. Marysia jest młodą dziewczyną, a dla młodych zagadnie trudności pisarskiej nie istnieje. Znają to poloniści. Dla młodzieży nie tematów za trudnych, młodzież o wszystkim potrafi pisać w jednakowym czuciu odpowiedzialności, z jednaką łatwością, nie istnieje dla niej na ogół rarchia zagadnień i powaga rzeczy pisanej. Tym bardziej musi się to zaczać u dziewczęcia wiejskiego, które nie spotkało się z oceną lub krytyką, co napisze — „wszystko caca".

Instrument poetycki autorki 1500 wierszy istotnie podobny jest do gonta naciągniętym końskim włosiem. Wszystkie zagadnienia formalne redukują do umiejętności używania najpospolitszego rymu. Najczęściej jest to przywiowy częstochowski, wyjątkowo tylko zdarzają się inne, najwidoczniej podpatrzenia. Strofa, rytmika zjawia się również jako wynik podpatrzenia,

przy czym nieregularność wskazuje na wadliwy słuch i nieznajomość reguł. To może nie byłby jeszcze zbyt wielki grzech, gdyby wiersze Marysi przy niedoskonałości formy zawierały własną materię poetycką. Rzecz w tym, że poeci ludowi bardziej podpatrują szczegóły treści niż formy, i raczej treść wzoru chwytają i uważają ją za poezję, powielając ją najczęściej zresztą w tym samym ujęciu formalnym.

Podobnie jest z naszą Marysią. Zetknąwszy się z utworami literackimi przyjmuje i uznaje za własne te kategorie treści, które najbardziej jej są dostępne. Po przeczytaniu „Świtezi" Marysia pisze swoją „Świteź", nie troszcząc się o wzór:

Jeślibyś kiedy ponad Świtezi
wody przechodził którego wieczoru
stanij przysłuchaj przypatrz się dobrze
wodom spienionym jezioru

Po przeczytaniu Pola Marysia konkuruje z Polem; zabłąkana, rzadka zresztą młodopolszczyzna przynosi jej rozmaite „czary" i rzeczy „mocarne".

Ale Marysia czasami próbuje oderwać się od treści literackich i pisać na własny rachunek. A więc jednak szuka własnej materii poetyckiej. Najtrudniejsza rzecz dla poety, który nie zaczyna od kształcenia własnej fantazji. Marysia bierze pierwszy lepszy surowiec w postaci realiów nie przetrawionych przez wyobraźnię. Powstaje sprawozdanie, np. ze wspomnień o dniu 1 września:

I raz wraz powtarza te konie na wojnę, na wojnę.
...i słyszę kwik koni, które za rozkazem
Rządu zabrano, jakiś pan obcy z weterynarzem
To tu, to tam rzuca badań oko niespokojne

Niestety takich ujęć realistycznych, które mogłyby być materiałem dla poezji jest w wierszach Marysi mało.

Gdyby Marysi odebrano naraz wszystkie zdobyte przygodnie i najczęściej zdawkowe literackie materiały treściowe, a pozostawiono ją z nawykiem do pisania wierszy, dziewczyna zapewne umiałaby już odnaleźć własne, choćby najuboższe zapasy surowca i może zaczęłaby się kształcić jej wyobraźnia. Na razie z tym jest trudno i Marysia gubi się, ginie, zatapia się w literaczyźnie z dziesiątej nieraz ręki. Co z tego powstanie? Zależy oczywiście zarówno od czynników zewnętrznych, jak i od natury jej osobowości.

Zagadnienie Marysi z Beskidu jest przykładowe. Podobnie przedstawia się sprawa wszystkich dzisiejszych Janków Muzykantów w poezji. Co robić, by ich instrument z gonta przemienić na prawdziwe skrzypki? Tego zagadnienia nie rozwiąże się łatwym banałem o pomocy społeczeństwa, gdyż hodowla talentu poetyckiego wymaga poza materialnym poparciem przemyślanej i dekatnej organizacji.

Teoretycznie mogłyby być dwie drogi, ale tylko teoretycznie, gdyż pierwszej osobowości ludzkiej zastosować się nie da, trzeba ją jednak zaznaczyć. yby Marysia należała do kategorii szarotek, podlegałaby ochronie prawnej osobowość poetycką uznanoby może za godną strzeżenia w rezerwacie przed czącymi wpływami cywilizacji literackiej. Marysia dostałaby może wieczne ro, ale ballady Mickiewicza, pieśni Konopnickiej i kompozycje Przybosia miałyby do niej dostępu. Słowem, Marysia otrzymałaby zamówienie spone na prymityw poetycki na poziomie chyba zbliżonym do „starodawnej" ni ludowej lub do pierwotnych układów poetyckich dzisiejszych ludów rkańskich, nie posiadających jeszcze własnych wzorów literackich.

Takie rozwiązanie jest oczywiście niemożliwe, ale warto je teoretycznie powić, gdyż ono tłumaczy, dlaczego nie może być i nie ma pełnej artystycznej poezji ludowej. Niemożliwe jest i ze względów natury społecznej, które obnych eksperymentów nie mogłyby tolerować, i ze względu na sprawę teczności i ważności w ten sposób wyhodowanych prymitywów artystycznych, i ze względu na osobowość podmiotu, który na pewno nie podałby się obnym doświadczeniom.

Trzeba też wiedzieć, że Marysia nie jest ślamazarnym odpowiednikiem sienwiczowskiego Janka, nie jest fikcją literacką, lecz żywym, ambitnym osobiem, nacechowanym tą wrodzoną żywotnością, która z chłopów polskich arza dzielnych kolonistów i pracowników miejskich.

Marysi nie można izolować, Marysia już wie, po co pisze. Wie tak samo, wszyscy jej koledzy, którzy poprzez poezję zamierzają awansować spoznie. Toteż Marysia wyznaje:

Więc niech idą me utwory
Nad doliny, polskie gory,
Niechaj wiedzą inne ludy,
Że Polska to nie łachman, brudy,
Lecz to kraj jest, kraj kultury.
Niechaj wiedzą: polskie strzechy
W nich poeci, w nich pisarze,
W nich są ludzie, co budują,
I swą myślą wzwyż wzlatują,
I dla Polski cnoty niosą w darze,
Więc wśród chat i wiejskich dróg
Nam poetom pomóż Bóg!

Nie byle jakie ambicje — i to jest typowe ujęcie. Marysia tak samo jak czetu innym, znanych nam kandydatów na pisarzy odsłania pozapoetycką piracje, zresztą nie wyłączną, pragnienie awansu, sławy (nawet wśród innych ów) pod pokrywką Polski, ojczyzny itp. Trzeba też na to spojrzeć jako rodzaj złośliwego nowotworu, który zżera zalążki talentów.

Marysia nie porzuci już pióra. Jeżeli nie zostanie poetką ludową w zna-

czeniu Juchy lub Wrony, będzie wiejską grafomanką. Gdyż Marysia odczuła już słodycz sławy, już w pewnym stopniu doczekała się awansu społecznego jako podziwiana poetka w szerokim zasięgu okolicy, już do niej z bliższych i dalszych stron, jak do znachora po lekarstwo, przychodzą klienci po wiersze na imieniny i akademie, jej 1500 utworów leży w gablotce muzeum ludowego. Marysię dotknęła już niezmiernie ważna w „wyższym" i, jak widzimy, w „niższym życiu literackim waga faktów dokonanych, chwilowo nieraz ważniejsza nad talent, wartość, artyzm. Marysia należy do typu zdobywców. Po zdobyciu okręgu i muzeum w sąsiednim miasteczku wybiera się na dalsze podboje. Wchodzi w korespondencję ż poradnią literacką, zapytuje, czy może się zapisać do ZZLP, pragnie przyjechać do Warszawy, tylko nie ma pieniędzy na podróż. A jest bezpośrednia, naiwna i szczera, wyraża się jasno i z wdziękiem.

Więc Marysia nie może zostać szarotką ani w rezerwacie, ani bez rezerwatu. Cóż z nią zrobić? Oto jest pytanie dzisiejszego „jankomuzykanctwa".

V

Nie spotkałem pełnego prymitywu, który byłby całkowicie niezależny od jakiegokolwiek wzoru literackiego. Sądzę zresztą, że taki utwór nie mógłby powstać, że u narodzin prymitywu zawsze leży jakiś wzór, oczywiście niekoniecznie literacki. Wobec zaniku twórczości ustnej, opowiadactwa i bajarstwa w dzisiejszych czasach wzorem staje się jednak rzecz literacka. Wpływ wzoru może się okazać dodatni, dopóki autor dla swych samorodnych pomysłów szuka formy i tylko w tym zakresie korzysta z podpatrzenia. Zazwyczaj wystarcza mu zrozumienie pewnego związku między rymami. Z chwilą jednak, gdy wzór zaczyna górować nad autorem, samorodny poeta zatraca się, zaczyna myśleć przyswojonymi koncepcjami, które szybko i łatwowiernie uznaje za własne. Silniejsze indywidualności opierają się dłużej, i tylko ich utwory, chociaż „skażone" wzorem, mogą jeszcze uchodzić za prymityw artystyczny. W następnej fazie twórczości autor zazwyczaj nie wytrzymuje ataku literatury, stopniowo zatraca się jako poeta, albo w dramatycznej walce z opanowującym go światem utrzymuje się z trudem na pograniczu poezji i literackości.

Przedstawię dwa przykłady powstawania prymitywu, obydwa z odmiennych środowisk, ale obydwa ilustrujące pierwszą fazę twórczości, gdy jeszcze wzór nie jest alfą i omegą piszącego. Obydwa przykłady z wielu względów bezimienne. Pierwszy przykład: typowa wieś małopolska, w sąsiedztwie gór mocno odcięta od świata, zachowująca ciągle zestarzałe tradycje, — i poeta tego ośrodka, oczywiście, jak i inni, marzący także o jakimś awansie społecznym, chociaż nie stawia tego na pierwszym miejscu (zdaje się, że nie ma odpowiednika „klerków" w tym terenie). Drugi przykład: środowisko robotnicze górnicze, śląskie — i poetycki jego przedstawiciel, który do szkoły polskiej w ogóle nie chodził, a języka polskiego uczył go ojciec-górnik na emigracyjnych gazetach polskich.

Autor z wioski małopolskiej wkłada w pisanie nie tylko wysiłek umysłowy, także poważny wysiłek fizyczny. Z ortografią jest w zasadniczym zatargu, ać, że jego styczność z literaturą jest minimalna. Jego wiersz o zgonie chłopa ada właściwości autentycznego prymitywu, prawie nie dotkniętego przez rackość.

HŁOPSKI SKOŃ

Konał starzec wyschły jak kościotrup
W ręce obrazek Matki Boskiej mu dano
Żegnał synów wysmukłych jak topole
Reką wyschłą głaskał żytnie snopy pachniało siano
Pomarszczony jak ziemia po kturej charował
Stwiało się życie jak płomyk żułtej gromnicy.
Spalonymi wargi Hrystusa całował
Szarą płachtą odziany oczy smutno spokojne
Kromka chleba czarnego w wezgłowió Skaplerze
Pot konania na czole kture było wciąż znojne
Smutek wiał długością dnia letniego
Oczy wszystkich szlochem wezbrane szukały
Ostatnich spojrzeń Starca konającego.

Powyższy przykład pozwala nam wrócić do postawionego na wstępie py-ia: czy może istnieć prymityw poetycki na poziomie równorzędnym z pry-ywem w plastyce? Czy prosty poeta z Podhala może znaleźć wspólny ję-z poezją artystyczną? Wydaje mi się, że na podstawie tego przykładu powiedź wypadnie pozytywnie. Autor „Chłopskiego skonu" jest artystycznie ki poetom prymitywizującym i nasz ekspresjonizm czy formizm z lat 0/21 mógłby go włączyć do swego almanachu razem z ortografią i uster-ni językowymi. Jeszcze bardziej zaznacza się to w innym utworze tego ego autora: „Cienie dnia". Dawna „awangarda lubelska" z Czechowiczem czele mogłaby przygarnąć tego poetę z Podhala jako „swojego człowieka".

CIENIE DNIA

Kobiety piorą chusty w strumieniu
Wuzek terkoce na polnej drodze
Wierzby w órwisku płomieniem płoną
Zgrzytnął klucz głucho w drzwiach przy komodzie
Rzucane siłą świszczą kamienie
Słychać płacz dziecka na polnej miedzy
Błyszczy na płachcie lniane nasienie
Z upływem czasu zagon się serzy

Konie się prężą skiba odpryska
Myśli się plączą i czas pomyka
Ziemia się burzy i pachnie chlebem
Odbłyskiem w słońcu lemiesz migota
Pot z czoła kapie słońce się wlecze
Krok się chybocze pod gurskim niebem
dusza ci stergła nanic rospacze
Zbuż wzrosłych łany ukoją ciebie.

Nie trudno spostrzec, że obydwa „nieuczone" utwory różnią się od pełnej poezji artystycznej odmiennym stopniem kultury, swoistym analfabetyzmem w rzeczach formy, ale wystarczy kilka poprawek niezasadniczych, by nadać tym utworom wartość wierszy na pewnym „poziomie". Łatwo stwierdzić, że obydwa wiersze „biją" wszystkie wierszowadła (słusznie tak nazwane) Adamów Marców, Kazimierzów Kieliszków i innych „klasyków".

A oto inne przykłady prymitywu, drugiego z kolei autora — górnika, który mimo swego górnictwa i długoletniej pracy w kopalniach zagranicznych wyraża raczej wiejską, chłopską ludowość polską. Autor nie zawsze jest w zgodzie z gramatyką języka polskiego, co należy wziąć pod uwagę przy czytaniu jego utworu.

WSCHÓD SŁOŃCA I HURAGAN WŚRÓD PRZYRODY

Złote blado słońce powoli wstaje raniusienko na świat
Rosa pachnąca wydziela się do góry unosząc woń z kwiat.
Na dolinach, na polach i w lesie sterczą żywo rośliny,
Budzi się ziemia, unosi się radość wśród każdej krainy.
W lesie mruczy zuchwale młoda wierzba do starego dęba:
Oj dębina dębina, co tak ziajesz, nie boli cię gęba?
Nie mamrocz mi, odpowiada z siłą dąb! ty młoda wierzbina!
Jak się śpi to się śpi a nie mamrze, bo jeszcze zrana.
Mówi pokrzywa paproci: Wesoło! straciłam ogień swój,
Wiosna cudna wiosna, jesteś śliczna jakżeż piękny urok twój.
A paproć jak paproć, komu chce to mu przyniesie szczęście swe,
Tylko w noc Świętego Jana kwitnie; legenda o tem wie.
Najmniejsza gałązka do największego i zdrowego drzewa,
Co sił, radości i życia w sobie, to wszystko życiem śpiewa.
Cóż z tego kiedy coś zaszło wysoko na niebie przed słońcem,
jakaś tam para czy chmura zapowiada że koniec końcem!

Rozchuczał się huragan wprzód w powietrzu zaś tu wśród przyrody!
Piorun uderzył pokazał swój krzyżowy ogień w przestrzeni!
Na ziemi w wielkim strachu przyroda blednie i się rumieni
Mówi mała róża czerwona żałośnie do białej róży:
Dlaczego moja siostro młodą muszę ginąć w tej podróży?

Nie płacz maleńka, przyjdzie i to, nastąpi znowu pogoda.
Bezlitosny huragan zahuczał! Z nieba padali grad i woda!
Oh, hoh, dębino okrej mnie twoim płaszczem szlocha wierzbinka:
Nie płacz wierzbino głosi dąb! Bo potrwa to tylko chwil kilka
Huragan piorunem odparł! I z korzyniami wyrwał dęba.
Oh, dębino, żali wierzba: ucichła teraz twoja gęba.

Huragan jak przyszedł tak poszedł — nagle ucichły przestrzenie
Słońce powoli biegnie dalej na zachód, świeci czerwono
W lesie, polach i dolinach, życie powraca znów na nowo.
Słońce tak świeci i grzeje że w mgnieniu oka wszystko rośnie.
Śpiewa to wszystko znowu żywo śmiało, przecudnie radośnie.

Nie chcąc przeciążać szkicu dalszymi dowodami istnienia podobnych prytywów, ograniczam się do cytowanych przykładów.

Wiemy już, że pochodzą one z okresu wstępnego zetknięcia autorów z liturą poetycką. Rozwój tej twórczości przesuwa się do fazy drugiej, w której torowie pragną upodobnić się do poetów „wyższego stopnia". Wchodzą na ie na drogę niepowodzeń i klęski, która zapewne okaże się długotrwałą, statečne wyniki raczej wątpliwe.

Mniejszy mam związek z autorem podhalańskim i nie wiem w tej chwili, wyglądają dalsze jego próby. Z poetą ze Śląska prowadzę stałą korespon-ncję i mam możność śledzenia jego zawikłań i niepokojących rozterek. Pier-tność odczucia, którą widzieliśmy w jego poemaciku o huraganie, maleje anika. Zdobywa autora przyswajana powoli treść literacka, której oddaje zumiałe pierwszeństwo, tracąc na rzecz objawów wtórnych i powierzchow-opanowanych najcenniejszą dla swej poezji naturalną żywotność pierwot-ści. W dalszych jego pracach można dostrzec postęp papierowej poezji, ilość itamin" zmniejsza się.

Nie znamy właściwie procesu przemiany samorodnego poety ludowego na tę literackiego, toteż wszelka pedagogika w tym zakresie może się okazać wodna.

VI

Wracamy do zagadnień postawionych na początku. Niektóre z nich wyniły się w toku rozważań. Przede wszystkim najważniejsza zapewne sprawa, może istnieć tzw. samorodna poezja ludowa, powstająca z podobnych po-łek, jak dawna poezja pieśniarska. Jedynym znanym jej wyrazem jest na-alny prymityw artystyczny, zjawiający się w warunkach znacznego odosob-nia autora od świata literatury. Prymityw tego rodzaju można zesta-ić równorzędnie z prymitywem plastycznym jako odrębny wyraz sztuki owej.

Zagadnienia praktyczne, jak również sprawy użytkowności tego działu „pi-stwa" oraz łączność jego z rozwojem społeczno-gospodarczym, nie wcho-ły w zakres niniejszego szkicu.

TADEUSZ PEIPER

JOUVET W POLSCE

I

Przeżyliśmy wielki wieczór. Spektakl, jaki rozwinął przed nami Ludwik Jouvet, dźwięczał i błyszczał wszystkimi walorami arcydzieła sztuki teatralnej. Trafne proporcje rządziły głosami, ruchami, kształtami, barwami i muzyką, a w tych trafnych proporcjach prawda o człowieku i umowność sztuki współżyły ze sobą cudownie. Chwytami unowocześnionymi a zawsze wynikającymi z praw teatru i zawsze trzymanymi na wodzy artystycznym smakiem przesuwał Jouvet przed nami żywych ludzi i ukazywał z ich przeżyć to co jest w nich istotne.

II

Arkady ustawione na trzech bokach sceny, — rozumiemy: placyk miejski. Wymiary arkad są pełne, ale rozmiary niepełne. Trzeci wymiar istnieje, aktorzy korzystają z przejść jakie on wytwarza, ale arkadowe łuki i poza-arkadowe chodniki mają rozmiary mniejsze od rzeczywistych. Wielka ilość łuków, które dzięki temu może pomieścić scena, głosi, że mamy przed sobą miasto wielkie i ludne.

Te arkady to parterowe części domów, w których mieszczą się sklepy kupców i warsztaty rzemieślników, wśród nich sklep i warsztat szewca, o którym w drugiej połowie dramatu usłyszymy jedno tylko zdanie, ale ważne i w ważnej sytuacji wypowiedziane. Ponad arkadami wyobrażamy sobie mieszkalne części domów, wyobrażamy je sobie dzięki jednemu domowi wznoszącemu się nad nimi; jest to dom grający istotną rolę w tematach dramatu bo w nim stary Arnolf umieścił młodziutką Agnieszkę, którą upatrzył sobie na żonę; ten jeden otrzymał byt sceniczny. Ale i z niego istnieje na scenie tylko tyle, ile łączy się z losami zamkniętej w nim dziewczyny: z dwupiętrowego domu tylko budowla, która ma w sobie na każdym piętrze nie więcej niż jedną izbę. Kształtem swoim wywołuje ta budowla skojarzenia, bo przypomina baszty średniowiecznych fortyfikacyj, znane nam dobrze z architektur

arego Krakowa; czujemy, że stary Arnolf osadził młodziutką Agnieszkę
więzieniu średniowiecznych idei i sposobów życia. Kształt budowli korzysta
psychologii skojarzeń, a nie z taniej symboliki.

Pod domem Agnieszki murek, za którym przypuszczamy płat ogródkowej
emi i bramę domu. Murek ma dwie ściany, ustawione skośnie i zbiegające
ę ze sobą klinowato, dzieli tylną część sceny na dwie strefy i ich ludziom
ozwala nie widzieć się wzajemnie, gdy wymaga tego przebieg spektaklu.

Ile razy tematy utworu dotyczą domu Agnieszki, ściany murku rozwierają
ę. Dzieje się to mechanicznie, przy akompaniamencie orkiestry. Przypomi-
ają się „czarodziejskie" sprzęty, takie jak zegary, szkatuły, szafy, w których
uzykujący mechanizm otwiera drzwiczki i ukazuje figurki zapędzone w kil-
minut urojonego życia. Pod bezdrzwiowym wejściem do domu Agnieszki
kazują się ogródkowe zieleńce i krzewy. To wprowadzanie nas na drugi
ren akcji jest nowością. Dotąd pięć aktów „Szkoły Żon" przebiegało przy
isłym zachowaniu jedności miejsca. Jouvet odstępuje od tej zasady, biorąc
rachubę trzy stulecia, które minęły od prapremiery, i przystosowując spek-
kl do wrażliwości widza nowoczesnego.

Notatki:

Barwy powierzchni scenicznych — w większości białe lub szarawe. Uwy-
tniają ludzi. Światła zwilżają powierzchnie ostrożnie i delikatnie.

Kostiumy ustosunkowane są do „rzeczywistości" inaczej niż sceniczne bu-
owle: powtarzają niemal ubiory historyczne. Ale podobna różnica w umow-
ściach zachodzi także w utworze. I: wybór fasonów i barw uwydatnia cha-
ktery ludzi.

Akompaniament muzyczny — pomyślany głęboko. Uwertura przygotowuje
óźniejsze wystąpienie „muzykującego mechanizmu"; jej brzmienia świetnie
ywodzi Vittorio Rieti z brzmień mechanicznych i równie świetnie wprowa-
a w nie tematy miejskiego poranku, bicie dzwonów, pierwsze szmery i gwary,
otem tematy dramatu. Nie mniej, niż świetność brzmień, frapowały pauzy
o prawda na dwóch przedstawieniach podawane niejednakowo). Nie wyni-
ły one z praw muzycznych, lecz teatralnych. Odczuwało się je jako przerwy,
ające przygotować wielką przerwę, która zrobi miejsce słowu, gdy zacznie
spektakl. Te pauzy-przerwy zamieniły uwerturę w przemarsz tematów. A że
nał daje przemarsz figur, tworzy się między początkiem a końcem spektaklu
tystyczne wiązanie.

III

Współcześni zarzucali Molierowi, że w „Szkole Żon" wcale nie ma akcji
że w tej komedii wszystko polega na opowiadaniach, które daje Agnieszka
o Horacy.

W niesłusznym zarzucie słuszne spostrzeżenie; opowiadań jest wiele i wy-
ka z nich wiele. Nie wiem, czy obrońcy Moliera zwrócili uwagę na ko-

niecznośc takiej właśnie budowy utworu. Opowiadania o tym, co kolejno zachodzi między Agnieszką a Horacym, należą nieodłącznie do tego zjawiska ludzkiego, jakie reprezentuje Arnolf; zawsze arnolfowie badają swe kobiety i czyhają na wiadomości o nich, więc zawsze skazani są na czepianie się opowiadań, które z tego powodu zrastają się z nimi jako integralne części ich postaci. Nie należy jednak przeoczać, że Horacy, gdy opowiada, syntetyzuje w sobie w ogóle owych przyjaciół tak skorych w dostarczaniu sekretnych wiadomości lub plotek. Dramatową funkcję opowiadań pojął Molier genialnie; w „Szkole Żon" nie tyle jest ważne to co zachodzi między Agnieszką i Horacym, ile to j a k Arnolf poznaje i j a k swe poznania przyjmuje.

Postawione sobie zadanie zrealizował Molier równie genialnie, jak je pomyślał. Opowiadania o tym, co dzieje się poza naszymi oczyma, wplata z takim kunsztem w to, co dzieje się przed nami, że zgoła nie czujemy, ile miejsca opowiadania w utworze zajmują. A ponawiając je, przynosi w nich fakty o tak miarowej ciągłości i o tak miarowym ustopniowaniu, że powstaje w nich uroczy r y t m t r e ś c i. Rytm ten jest tak wyraźny, że fakty wkładane w opowiadania i fakty umieszczane przed nami dałyby się ułożyć w strofy piosenki, wiążące się ze sobą w treściowe pary.

Ale Jouvet i w tym wypadku liczy się z wrażliwością widza nowoczesnego. Korzysta z nowych umowności, jakie przyniósł ze sobą rozwój sztuki teatralnej, i stara się ukazać to co dotąd było tylko opowiadane. Przed każdym opowiadaniem daje nam na scenie urywek zdarzeń, których przebieg usłyszymy potem w opowiadaniu. Urywki te nie tylko unaoczniają niewidzialne dotąd zawartości utworu, lecz — składając się z interesujących ruchów i to niemal wyłącznie niemych — urozmaicają spektakl. Wywoływał zachwyt całej widowni urywek gniewów Arnolfa wyrzucającego z okna drugiego piętra lotne chusty, które wzdymają się na wietrze. Wysokość, wprowadzona w dom Agnieszki, spełnia tu jeszcze jedną rolę dramatową, a przy tym daje zachwycający efekt sceniczny. Bawiło też naszych widzów szczekanie psa, wydobyte z dziecięcej zabawki. W tym szczekaniu — nawiasem mówiąc — znalazłem nieznaną mi dotąd analogię do zaproponowanej przeze mnie „gęsiej pieśni", mającej towarzyszyć jednemu z przemówień wójta w „Owczym Źródle".

IV

Na cudownych rytmach rozwija Molier każdą zawartość „Szkoły Żon". Zdarzenia, uczucia, myśli, akty woli, wszystko jest zrytmizowane, jakgdyby geniusz autora, upojony nieograniczoną już władzą nad tworzywem, układał wszystko zgodnie z tą radosną jasnością, jaką miał w sobie.

A mowa? Wierszuje w niej Molier rytm mowy potocznej. Troskliwie uwzględnia przy tym wpływy wzruszeń. Gdzie trzeba, wprowadza przystanki lub na odwrót — powiedzmy — przejazdy. Nie ma mowy wierszowanej, która by osiągnęła większą naturalność. Gdy ta doznaje zaburzeń, dzieje się to z tego powodu, że są one niezbędne dla tym większego jej wzmocnienia — gdzie

dziej lub inaczej. Gdy pojawia się czasem np. nienaturalny szyk zdaniowy, ieje się to tylko po to, żeby przed nim lub po nim mogła wystąpić tym wię- za naturalność, a ważna.

Mogłoby się wydawać, że niezwykła zgodność, jaką autor „Szkoły Żon" ągnął między biegiem uczuć, myśli i woli, a biegiem wiersza, pozwala mowie tora współbiec z biegiem wiersza niepohamowanie. Ale niektóre artystyczne owności epoki — wiele średniówek jednego typu i rymy przylegające do bie — nie są już zgodne z wrażliwością widza nowoczesnego. W aktorach ncuskich można było podziwiać kunsztowne sposoby, jakimi neutralizo- li to, co w Molierowej mowie mogło by dzisiaj nużyć. Wszyscy mówili ietnie, i Mónique Melinard, i Jean Richard, i Georges Riquier i Leo Lapara Michel Etcheverry, notariusz z fenomenalnymi głosami po-rymowymi, i Fer- nd Réné, służący z wybornymi tonacjami i tempami, i Pierre Renoir, który ka zdań Oronta wypowiedział z mistrzostwem znanym już nam z filmu Iarsylianka", i Dominique Blanchard, i sam Jouvet.

Ich pojmowanie wiersza poddało im frapującą nowość: rytmizowali list, pi- ny prozą, jak gdyby był pisany wierszem. Nie uznają zasadniczej różnicy ędzy mową wierszowaną a nie wierszowaną.

V

Zdziwiło mnie skierowanie, jakie Jouvet daje monologom i wypowiedziom stronnym. Skierowuje je z reguły do widowni. Tylko w niewielu wypadkach, uszony szczególnymi okolicznościami, wprowadza wyjątki, ale uwydatnia gułę naddatkiem: dwie postacie, mające o życiowych kolejach ojca Agnie- ki poinformować o s o b y d r a m a t u, zamieniają się u Jouveta w informa- ów p u b l i c z n o ś c i, podchodzą na proscenium, stają *en face* i po powital- m ukłonie wygłaszają swe dwuwiersze. Reżyser przyjmuje umownie, że wi- wnia gra rolę jakiejś starodawnej sali teatralnej. Jak gdyby takiej to sali ajem było proscenium, wiszą nad nim kandelabry, choć dalsza część sceny obraża plac miejski.

A przecie z lektury „Szkoły Żon" odnosi się wrażenie, że Molier nie roz- ązywał sprawy jednym tylko sposobem. Gdy wewnętrzne wzburzenia czy i Arnolfa wydostają się na zewnątrz w postaci nie pohamowanych słów, naczanych nazwami „na stronie", lub „cicho", te uzewnętrznienia bywają innych osób dramatu albo cząstkowo słyszalne, albo wcale nie słyszalne. aje mi się, że mamy tu do czynienia z faktem wielkiej wagi, bo jest on może dstawą Molierowego pojmowania słyszalności zarówno wypowiedzi na- onnych, jak i monologowych. Skoro są chwile — rozumował zapewne Mo- — w których człowiek swe wzburzenia czy cierpienia wygardla tak, że raz i słyszą go, a drugim razem nie, to z tego wynika, że może słowa wyrzucać siebie jeszcze tak, iż j e d n i ich nie słyszą, a d r u d z y je słyszą, a z ta- h sytuacyj życiowych mamy prawo wyprowadzić dramatopisarskie umow- ci.

Mamy więc prawo przyjmować jako umowną przesłankę, że sceniczne wypowiedzi nastronne czy monologowe mogą być albo niesłyszalne dla osób dramatu, albo słyszalne cząstkowo (cztery momenty Arnolfa) albo słyszalne w całości (stąd monolog Arnolfa przemienia się w nieświadomy dialog z notariuszem) albo słyszalne tylko dla widzów teatralnych, pojmowanych jako przechodnie, którzy w drodze przez plac miejski, stanowiący miejsce akcji, stają się przypadkiem świadkami wyrazów duszy, które wydostały się na zewnątrz wbrew woli wzburzonego czy cierpiącego, lub które on, nie panując nad sobą, do owych przechodniów skierowuje. W związku z tym niektóre monologi lub niektóre części monologów można uważać za „nieprzeznaczone" dla publiczności, co zdaje się uwzględnia Molier w samej ich treści. Sprawa ma znaczenie o tyle, o ile właściwe jej rozwiązanie może przyczynić się do ożywienia spektaklu, do jego urozmaicenia, wzbogacenia.

Co można by zrobić na scenie z wypowiedzi monologowych „nieprzeznaczonych" dla publiczności, to mógłby pokazać właśnie Jouvet, on który ma dar ożywiania wszystkiego. W niektórych sposobach, jakimi monologi ożywia, znajduję z radością realizację moich daremnie marzonych projektów. Uwzględnia on psychikę widza nowoczesnego, ale na jej rzecz nie zuboża utworu, przeciwnie, uwzględniając ją, nadaje walor wielu szczegółom, które by inaczej nie otrzymały scenicznego bytu.

Kilka przykładów:

Gdy stojąc na placu miejskim mówi że wejdzie do domu Anusi, rozsuwają się ściany i dalszą część monologu wygłasza już w ogródku. Następny monolog zaczyna tworzeniem przerw między zdaniami i wypełnianiem tych przerw ruchami nawiązującymi do powiedzenia Arnolfa „nie mogę ustać na miejscu": staje na krześle, rzuca ponad murek niespokojne spojrzenia nękany myślami o amancie krążącym dokoła domu Anusi, a nie uważając tych badań za wystarczające, przynosi z wnętrza drabinę, aby z jej wysokości objąć otoczenie domu spojrzeniami pewniejszymi. Na tej to drabinie wygrywa potem wielki monolog. Na niej stara się potem uprawdopodobnić nieświadomy dialog z notariuszem. I jak gdyby dzięki niej właśnie już poprzednio sklep sąsiada-szewca padł na jego siatkówki oczne i w ten sposób zajął miejsce w jego polu świadomości, trwając w nim biernie, aż nurt myśli po jakimś czasie przyniesie z sobą myśl o korzyściach, jakie sąsiedztwo szewca może dać niepokojom zazdrośnika, na tej to drabinie zapowiada o wiele później, że z szewca uczyni obserwatora więzionej Anusi.

Jak z tych przykładów widać, długie monologi uzupełnia Jouvet ruchami w których wciąga we współdziałanie to wszystko, co na scenie w takie współdziałanie wciągnąć się daje. Pomysł z drabiną frapuje najbardziej. Jest śmiały nowatorski, ale nie tylko wynika ze zawartości utworu, więcej: rewelacyjnie nadaje walor sceniczny niektórym jej szczegółom. I jeszcze: wprowadzeniu śmiałego pomysłu przygotowane jest mocno innym pomysłem, otrzymuje pełne uzasadnienie, niemal cechę konieczności. Te zalety dają miarę Jouveta. Nakazują wielbić w nim wielkiego artystę.

VI

A postać Arnolfa jako całość?

Wszystkie jej składniki — z wyjątkiem jednego, co do którego potem wyznam mój żal — wcielił w siebie Jouvet, i jak! Daje mocny wyraz każdemu rysowi psychiki Arnolfa i każdemu momentowi jego przeżyć, a wyrazową moc wydobywa z prawdziwie charakterystycznych cech przedstawianego człowieka. Z faktu, że Arnolf kilka razy przerywa Chryzaldowi jego wywody, narzuca się już przy lekturze wniosek, że nie tylko lekceważy poglądy innych, ale że bezceremonialnie okazuje swe lekceważenie i bezceremonialnie niecierpliwi się przy słuchaniu rozmówcy. Jouvet uwzględnia to jako fundamentalny rys psychiki Arnolfa i poświęca jego wyrażaniu wiele czasu, lekceważąco podrzucając barkami lub — gdy siedzi — niecierpliwie hamując Chryzalda laską opuszczaną poziomo na uda. Kształtowaniu tych ruchów należało by poświęcić oddzielny opis, a skoro to niemożliwe, zanotować je trzeba jednym gorącym „brawo!". Albo Arnolf śmiejący się. Zgodnie z wiekiem, jaki mu Jouvet przydzielił, śmiech jego jest obłożony rdzą lat, a rdzę tę zaznacza aktor gardłem rozporządzającym techniką najwyższej klasy. Te bóle! bóle! Ten momentalny przelew roześmianych mięśni twarzowych na twarz otumanioną pierwszym ciosem nieszczęsnym, w twarz zhebesiałą. Te szybkie, rwane zwroty głowy, która raz patrzy w amanta Anusi, a za sekundę kieruje oczy w jakiś punkt pusty, wyobraźnią i myślą wypełniany dręczącymi obrazami.

No tak, no tak, ale jeszcze większą wspaniałością Jouveta są sposoby, jakimi wyrazy stanów wewnętrznych spokrewnia ze sobą i czyni jednorodnymi przejawami człowieka. Podziw budzi wizja twórcza, dzięki której w jedność osobowości wiąże ze sobą podrzucanie barkami, śmiech, uzewnętrznienia bólu. I jeszcze jedna wspaniałość: każdy z wyrazów rozwija w miarę jak rozwija się dramat, i rozwija go z imponującym poczuciem logiki artystycznej i z imponującą organicznością kreacji. Początkowy śmiech, zardzewiały i przyduszony, ale posiadający zadowoloną długość, otwartość i siłę, przemienia — po ciosach losu — w śmiech krótki i cichy i już tak męczący, że wymaga ochładzania twarzy powiewami chustki. W uzewnętrznieniach bólu, choć ciągle coś pozostawia jako stałą cechę, jednak coś też zmienia, — aż do ostatniego etapu serii, gdy przykucnąwszy u ławy, na której Horacy czyta radosny list Anusi, ma twarz niemal całkowicie zakrytą i wyraża ból już tylko ramionami zwrotami głowy.

A więc w sumie sum: czuła wiedza o ludzkich radościach i bólach, prawdziwy kształt ich wyrazów, jednorodność tych wyrazów i organiczność ich powinięć, obfitość kreacji i źródło obfitych wzruszeń, a wszystko razem aktorskie arcydzieło, jedno z najdoskonalszych jakie się widziało.

Mój żal:

Nie czułem, że są chwile, w których Arnolf Anusię kocha. Gdy u Moliera dowiaduje się on, że adorowaną kobietą Horacego jest właśnie dziewczyna,

którą upatrzył dla siebie, wiadomość ta dławi go, i jeszcze w następnym akcie ma moment duszności, w którym chciałby zrzucić ze siebie ubranie; taką potrzebę zrzucenia ubrania zaczyna się realizować od szyi, od piersi, — Jouvet zaczął niżej. Gdy Arnolf cierpi z powodu utraty serca Anusi, Jouvet przeciera pierś, jak ktoś kto masuje brzuch, by pozbyć się jelitowych kłóć. Gdy Arnolf mówi o swej miłości, Jouvet jeden jedyny raz deklamuje, i to tak, jak gdyby po swojemu naśladował Anusię i jak gdyby to czynił dla niej właśnie, bo ona, mówiąc o Horacym, mówi tonem i rytmem innym niż zwykle. Gdy Arnolf pyta Anusię, jakich dowodów miłości żąda od niego, — płaczu, wyrywania włosów, samobiczowania czy samobójstwa, — Jouvet mówi to krzykiem dwuznacznym, w którym działa chęć przelicytowania miłosnych wyznań Horacego, w którym jednak więcej jest rozgniewania na bezczelność żądań, niż gotowości spełnienia ich. Bóle, które Jouvet wyraża tak wspaniale, pochodzą dla niego z ran ambicji i z porażek planującego rozumu, a n i g d y z nieszczęść kochającego.

Na uzasadnienie takiej interpretacji może Jouvet przytoczyć niejedną myśl. Podszepty tekstu: autor nadał dwuznaczność co najmniej jednej wypowiedzi Arnolfa o jego miłości. Psychologia typu: osobowość Arnolfa może nie dopuszczać cierpień z powodu miłości. Widz nowoczesny: ze względu na niego Jouvetowy Arnolf jest o wiele starszy od Molierowego, a ta różnica wieku prowadzi z konieczności do innego przeżywania spraw serca. I jeszcze raz widz nowoczesny: on sam przeżywa inaczej miłość, zazdrość, utratę kobiety.

Ale taka interpretacja przygasza kilka kawałów słońca niesionego przez Moliera. Zdobycze swych oczu i swej pamięci wświetlił on w uczuciowy stosunek Arnolfa do Anusi.

Przykłady:

Po pierwszej wiadomości o czułych węzłach zadzierżgniętych między nią a jej amantem Arnolf traci dech i prócz dwóch krótkich wykrzyków nie może wykrztusić ze siebie żadnej skoordynowanej wypowiedzi; z obserwacyj i relacyj znamy tę reakcję fizjologiczną jako p i e r w s z e następstwo pryśnięcia wyobrażeń o kochanej kobiecie. Postanowiwszy Anusię wybadać, zadaje jej Arnolf dręczące go pytania... jakby przypadkiem, jakby tylko dla urozmaicenia przechadzki, a gdy na pierwsze z nich otrzymuje odpowiedzi całkowicie zgodne z jego dawnymi wyobrażeniami o niej, zapada na chwilę w zamyślenie, w rozmarzenie, wierzy w dawną Anusię, i wnioski wyciągnięte ze słów Horacego uważa za błędne; z obserwacyj i relacyj znamy takie rozpytywania dokonywane z wewnętrzną udręką a z zewnętrznym spokojem, znamy także takie chwile wiary wśród niewiary, chwile powodowane przez badaną kobietę jej tymczasowymi półprzemilczeniami. W ciągu tych rozpytywań określa Anusia fizyczne wrażenia, jakie odbiera w obecności kochanego; z obserwacyj i relacyj wiemy, jak bardzo interesują „zdradzanych" te przeżycia ich kobiet. Lis Anusi do Horacego rozwiewa wszystkie złudzenia, Arnolf wścieka się z powodu poranionej ambicji i z powodu utraty miejsca u boku dziewczyny, al teraz dopiero kochą ją naprawdę i... idzie do niej, lecz... tylko aby zobaczy

k wygląda po owym „haniebnym" liście: z obserwacyj i relacyj znamy takie lądania kobiety traconej lub utraconej.

Te oglądania, te rozpytywania, Molier kładzie na nie nacisk, one to dają u okazję do wyposażenia Arnolfa w rys umysłu nieprzeciętnego, bo przecie związku z nimi padają zdania, które należą do najprzenikliwszych w utwo-e: „*Często szuka się więcej, niż chce się znaleźć*". „*Powinienem zmusić się do yjaśnienia tego, czego powinienem bać się*". Takich powiedzeń nie powsty-ił by się wielki pisarz, badający swe życie dla pisarskiej wiedzy. Arnolf nie st głupcem, jak to sądzą niektórzy. Choć błądzi niewprowadzany w błąd, ędy jego nie pochodzą z ułomności umysłu, lecz z błędów światopoglądu, óry obowiązywał w epoce już minionej. Że jest postacią śmieszną? To inna rawa, zresztą wcale nie tak prosta. Nie wiem, czy zestawiano Arnolfa Otellem, ale oba zjawiska zasługują na zestawienie, choćby dla ujrzenia ieżności i rozbieżności między Molierem a Szekspirem, między dwoma du-ami z tych samych wyżyn. Zdaje mi się, że psychologia zjawiska „Arnolf" raz ze światłami wniesionymi w momenty miłości i zazdrości, to jeden z naj-ększych czynów literatury wszech epok.

Tych to momentów, zlekceważonych przez Jouveta, żal mi tym bardziej, słyszymy w nich serce samego Moliera. Jako dwudziestoletni młodzieniaszek, rozpalonym sercem i z rozpaloną głową, zakochał się w kobiecie starszej niego o cztery lata, w najwybitniejszej aktorce jej zespołu, w łowczyni serc ciągającej umysłowością i urodą. Był jej kochankiem, gdy wokół niej krą-li różni Horacowie i gdy bez trudu zacieśniali krąg swych ramion. Współ-acował z nią w tym samym teatrze, żył z nią w przyjaźni aż do jej śmierci, enił się z jej nieślubną córką. Niewiele niepewności będzie w przypuszczeniu, co najmniej w swych latach młodzieńczych przeszedł wszystkie koleje upar-j i zazdrosnej miłości, zanim nad wszystkim, co przeszedł, rozwiesił rozumie-ce spojrzenia i doświadczone śmiechy.

VII

Poglądy, do których doszedł Molier po latach, włożył w usta Chryzalda. ypowiadał je Leo Lapara przekonywująco, bez rezonerskich nacisków. Miał-m zastrzeżenia tylko co do kilku zdań, ale ważnych: „*Jeszcze jedno uderze-e, przyjacielu; zrozum, że rogaczostwo jest tylko tym, czym się je czyni, że pewnych powodów można go sobie nawet życzyć*". Zdania te rozmaicie były mentowane; jedni widzieli w nich wskazywanie na pociechy, jakie przynieść oże w małżeństwie tolerancja, inni podkładali pod nie intencję szyderczą.. nie się zdaje, że Molier przeznaczył je dla swych wrogów, jak po części zkołę Żon" w ogóle.

Dobrze wiemy, jakie reakcje wywołało to dzieło i utwory dialogowane, óre Molier w jego obronie napisał. Jeden z wrogów, pragnąc pomścić ojca-tora i jego teatr, usiłował w swej komedii ośmieszyć Moliera jako satyrycz-go malarza obyczajów, chwaląc... jego własne podobieństwo do tych, których

przedstawia. Inny pod aluzyjnym tytułem „Portret malarza" sklecił komedię, wyśmiewającą Moliera również jako malarza obyczajów. Poszedł „sportretowany" na przedstawienie i — jak wiemy z jeszcze jednej komedii — przysłuchiwał się przedstawieniu spokojnie, mówił o nim z uśmiechem, zapowiedział że odpowie i odpowiedział. Wrogowie jednak rozsiewali plotki, które uszczypliwie ujmowały ówczesną twarz niezwykłego widza. Jakiś literacki kalkulator wystąpił z elukubracją teatralną pt. „Zemsta markizów", w której jedna z postaci paszkwilowała: „*Trzydziestu rogaczy klaskało mocno, a jeden czynił wszystko co mógł, żeby się śmiać, lecz nie miał do tego wiele ochoty*".

Ta publiczna burza rozpętała się wprawdzie dopiero po „Szkole Żon", ale nie może to znaczyć, że czarne chmury i złe wichry nie działały już poprzednio. Takie burze nie zrywają się nagle. Zarówno idee Moliera, jak i reakcje ich wrogów, musiały mieć swą przeszłość. Wyrobnik „Zemsty markizów" otwiera nam pole domysłów, gdy w innej swej elukubracji całą p o p r z e d n i ą twórczość autora „Szkoły Żon", a nawet cechy jego wyobraźni pisarskiej, usiłuje wywieść z zazdrości, jakby u Moliera była ona urazem psychicznym, wyniesionym już d a w n o z poskoków niewiernej mu kobiety: „*Molier twierdzi, że maluje według natury; powinien by powiedzieć, że maluje według swojej wyobraźni; dlatego jestem pewien, że nie da w swych utworach nigdy innych bohaterów, jak tylko zazdrosnych. To są te wielkie uczucia, jakie on w swych bohaterów tchnąć może, i prócz zazdrości nic innego nie jest bodźcem ich działań od początku do końca zarówno jego sztuk poważnych jak komicznych*". Okoliczności rozmaitej natury, jakie towarzyszyły ideowemu promieniowaniu Moliera i jego pożyciu z Magdaleną Béjart, sprawiły, że sukces „Szkoły Żon", największy w ciągu całej jego działalności, zamienił ciche intrygi na publiczne ataki. „Szkoła Żon" wyrosła z tego, co ją poprzedziło, miała być odpowiedzią.

Jeśli przyjmiemy taką hipotezę, pozwoli nam ona zrozumieć Chryzalda w ostatniej najważniejszej części jego wywodu. W jego uogólnieniach mieści się myśl o korzyściach, jakie z rogaczostwa wydobyć może pisarz dla swej pisarskiej wiedzy o życiu. To przypuszczenie potwierdza „Szkoła Żon" — wszystkim. Nie tylko całą treścią. Poprzez dzieło przebija tak świetne samopoczucie pisarskie, taka radość i łatwość tworzenia, taka świadomość własnej siły, taka wiara w bogactwa własnego umysłu, takie nieliczenie się z niebezpieczeństwami, i tak górujący uśmiech, że wszystkim tym dzieło mówi: oto moje łupy, wyniesione z niewierności kobiety, którą kochałem. Że Molier rzeczywiście „Szkołą Żon" dawał taką odpowiedź, za tym przemawia także życiowy komentarz, jaki jej dał: w tym samym roku, w którym ją wystawił, ożenił się z dziewczyną dwudziestoletnią, — starszy od niej o lat dwadzieścia. Najjaśniejszy umysł ówczesnej Francji udowodnił intrygantom, że uważa ich za głupców i że nie wpłyną na jego sposób życia.

Oczywiście teatr nie jest zobowiązany uwzględniać twarz samego autora w twarzach postaci dramatu; przedstawienie teatralne musi tłumaczyć się samo sobą. Ale pogląd Chryzalda daje się zastosować nie tylko do autora i nie tylko do pisarzy w ogóle, także do innych mężczyzn, do tych wszystkich, którzy

wiedzy, wyłuskanej rogami z życia i jego tajemnic, umieją wyciągać wnioski własnego życia i dla własnej pracy. Takie rogi to narzędzia umysłu. Niespolita zawartość, jaką mieszczą w sobie końcowe zdania Chryzalda, skłoa Moliera do wydzielenia tych zdań spośród wszystkich innych, do poprzenia ich zapowiedzią, że nadejdzie „uderzenie". To uderzenie wymaga aktorego zaznaczenia. Należy z uznaniem zanotować, że Lapara na dwóch zedstawieniach podał zagadkowe zdania Chryzalda różnie, czym oświadł, że dotychczasowe komentarze uważa za nieprzekonywujące.

VIII

Dominika Blanchar wyzwoliła z rutyniarstwa chyba nie tylko swoją Anu- może w ogóle naiwnisie jako rodzaj ról. A to rutyniarstwo więziło świeć życia równie okrutnie i równie ślepo jak stary Arnolf. Z instytutów tealnych i ze szkół dramatycznych wybiegały naiwnisie stadami i obnosiły po nach swe nawyki, jedna podobna do drugiej jak gęś do gęsi. Wdzięczące się drygi, usta niewiniątek, oczy umysłowych noworodków, dla których wszystciągle jest nieznane. I jakie oczy, taka mowa.

Blanchar oderwała się od tych fałszów. Dominantą jej scenicznego bycia bezruch, wyraz skrępowania i zakłopotania, jakie w nią wniosły koleje jej cia. Ruch wydobywa się z niej pod naporem podniet życiowo nowych, ale n nie jest wolny od przeszłości: podlotkowy paluszek wyciągany pionowato zmacniający spokój słów pewnych swej racji, lub podlotkowa rączka zwarta ydrążona łopatkowato jednocząca w sobie chłopskie dzieciństwo i dyscyplinę sztornego wychowania. A mowa jednorodnie zrasta się z całą postacią. wo *hélas!* wytarte tylu pokoleniami aktorskich ust, doznaje u niej grunnego odświeżenia, przełamuje się, i to tak ekspresyjnie, że każda z dwu ab bieże w siebie inny kawał duszy. Gdy czyta maksymy, bawi, ale i zanawia. Czyta mniej umiejętnie, niżbyśmy to przypisywali dziewczynie, ra bądź co bądź przeszła szkołę. Zaczynamy domyślać się: czyta poli, bo sprawy mężczyzn i kobiet interesują ją, i gdyby mogła, zatrzymała się nad każdym zdaniem, ale musi zaciekawienie ukrywać. Domysł poerdza się: numerację maksym odczytuje najwolniej, bo one właśnie, nie wygając od umysłu żadnego natężenia, dają jej przez chwilę możność pomynia o tym co przeczytała. Anusia Blanchar ma prononsowaną uległość wobec nolfa w sprawach nieważnych dla niej, i dlatego, odchodząc, księgę maksym nosi w górę, ale tworzy wraz z nią kompozycję tak piękną, że księga zamienia w niej w zewnętrzną tylko ozdobę. Anusia Blanchar ma dziewczęcą mądrość usi ją mieć, skoro potem zdumiewać będzie Arnolfa logicznością swego rozuwania i świetnością swych replik. Anusia Blanchar ma w sobie także dobroć, ierzymy jej, gdy mówi, że współczuje z ludźmi nieszczęśliwymi, i rozumiemy kój, z jakim prowadzi przykre rozmowy z Arnolfem, rozumiemy jej „chłód",

który go tak wścieka. Wszystkie rysy Molierowej bohaterki przeszły w kreację. I otrzymały jednorodność.

Gdy wychodziłem z teatru, stawiałem aktorce zarzut co do ostatniego aktu, w którym po raz pierwszy i jedyny dokonują się w naszej obecności jej słowne związki z Horacym. Odczuwałem tu brak. Wydawało mi się, że zarówno prawda życia, jak i wymogi sztuki wymagają tu Anusi innej niż w całej reszcie spektaklu. Gdy sięgnąłem do tekstu, musiałem stwierdzić, że nie uwzględnił tego dość wyraźnie sam autor.

IX

Para służących, notariusz ze swym chłopcem i ojciec Anusi ze swym orszakiem wywołali zdziwienie u niektórych naszych widzów. *Comedia dell'arte* — mówili — połączona nienaturalnie ze stylem reszty przedstawienia.

W teatrze Moliera miała „Szkoła Żon" kilka bardzo farsowych partyj, i to w przedstawieniu poddanym do tego stopnia rygorowi myśli, że policzone w nim były kroki i spojrzenia. Gdy Arnolf łajał służących, że pozwolili Horacemu dostać się do domu Agnieszki, służący błagalnie padali na kolana z jakie sześć razy, umieszczeni symetrycznie po obu stronach łającego ich pana. Był to komizm wybitnie farsowy i przeciwnicy Moliera zarzucali mu nienaturalność. O nieświadomym dialogu Arnolfa z notariuszem twierdzili, że ledwie dałby się znieść w najgorszej z fars, jako że drażni poczucie prawdopodobieństwa, które nie dopuszcza, żeby człowiek, stojący za drugim, mówił tak długo nie słyszany, i żeby ten, który go nie słyszy, aż osiem razy odpowiadał do rzeczy na to, co mówi do niego tamten.

Takie teatralne ujęcia Moliera mają dla nas znaczenie, jednak nie same sobą. Niejedno wskazuje na to, że na scenie często przesadzał Molier w komizmie, że do pewnego stopnia wynaturzał swój utwór, że czynił to ze względu na sukces, którym chciał ugruntować byt swego teatru, że czynił to niechętnie, z musu. Ale czasem mus ten wpływał na kształtowanie samego utworu. Jaskrawym tego przykładem jest nie tyle sam dialog Arnolfa z notariuszem, oryginalny i genialnie wykorzystujący umowność dla psychologicznej charakterystyki, ile sama postać notariusza. Wewnętrznymi więc właściwościami niektórych partyj „Szkoły Żon" może Jouvet uzasadnić wniesienie w nie odrębnego stylu.

Dla mnie w tym wypadku uzasadnienie leży jeszcze gdzie indziej. Nie dziwię się dyrektorowi teatru, który rozporządzając takimi fenomenami, jak Michel Etcheverry i Fernand Réné, chce je wykorzystać zgodnie z ich umiejętnościami. Z brzuchomówczych kwalifikacyj Etcheverryego wynikają nie tylko efekty groteskowe, ale i niezwykły sposób mówienia wiersza, może dotąd nie słyszany, a charakteryzujący mówiącą postać znakomicie. Z cyrkowej przeszłości wyniósł Réné gumowatą elastyczność ruchów, którą z finezyjnym artyzmem przetwarza na ekspresję, dając w świetnej formie świetną prawdę. Nic dziwnego że z groteskowego ujęcia służących korzysta Jouvet, żeby zazna-

ć — najzupełniej w duchu Moliera — zgoła niesłużalczy ich stosunek do a. Zaznaczenie to powierza — również w duchu Moliera — głównie dziewnie, a zgrabność Monki Melinard pozwala jej filuternie wywiązać się z zaia nie tylko przy obijaniu pana, ale i przy padaniu przed nim na kolana. Ojciec Anusi i jego orszak — rzeczywiście początkowo dziwią, ale po nasle musimy przyznać, że Jouvet ujęciem swoim wydobył na jaw to, co autor ostawił niedopowiedzianym, a co może sobą objąć także niektóre aktualności ze. Wyszła z tego mądra drwina.

X

Gdyby Jouvetowskie przedstawienie trzeba było określić jednym tylko przytn kiem, należałoby wziąć go z pożegnalnego przemówienia dyr. Dąwskiego i powiedzieć: „przepiękne".

Kraków, po spektaklach „Szkoły żon" Moliera w Teatrze im. J. Słowackiego

11 czerwca 1948.

JANUSZ MAKARCZYK

SUDAN – RETORTA NIEISTNIEJĄCYCH NARODÓW

I

Słońce złocistą lawą wpada w rozgrzany Nil, skrzy wody w kolorowe łuski. Dyszą nawodnione wpółbagniste pola. Powietrze przecina ryk lwa; brzegiem biegną nadzy, czarni, lśniący od potu ludzie, a po Nilu-Ojcu płynie, przebijając się przez ostre sitowie, statek. Wioślarze ciężko poruszają wiosłami. Wiozą w darze dla faraona cenne metale, drzewo Nubii, szlachetne kamienie. Mijają barki idące znad dalekiego morza, pełne pszenicy.

Asuan po staroegipsku — targ. Miejsce wymiany produktów Egiptu i Sudanu. Młodzież ze szczepu Bogga, ludzie rośli, silni, zaufani — straż faraonów od szóstej dynastii, straż pałacowa panującego dziś króla Faruka.

Gubernator Sudanu nazywał się synem faraona od osiemnastej dynastii. Po wymarciu dwudziestej drugiej dynastii faraonowie rządzą w imieniu boga Amona, który czczony jest w całym Egipcie, a był czczony w Nabacie już za czasów osiemnastej dynastii.

Wcześniej, bo za czasów piątej dynastii, jak o tym świadczą piramidy, czczony był w Egipcie sudański Didon. Oba kraje były jednością. Nie prowadziły wojen. Oba były synami Nilu, któremu zawdzięczały życie. Biły się ramię przy ramieniu. Gdy Persowie zdobyli Egipt, kultura egipska rozwijała się w dalszym ciągu w Sudanie.

Stosunki Egiptu i Sudanu legitymują się tradycją lat pięciu tysięcy. Arabowie w roku 614 zajęli Egipt, a w dziesięć lat później zawładnęli i Sudanem, i wbrew legendom o nietolerancji Islamu zagwarantowali całkowitą swobodę religijną.

Po upadku potęgi arabskiej w roku 1517 Egipt dostaje się pod panowanie Turcji, a w roku 1821 twórca dzisiejszego państwa Mahomed Ali zajmuje Kartum i uzyskuje *firman* sułtański, uznający zdobycze terytorialne. Turcja powierzyła Egiptowi władztwo nad Sudanem.

Anglicy okupują Egipt w roku 1882. Innymi słowy, od tej daty mają mate

lną możność interesowania się sprawami Sudanu. Jest to okres początkowy atniej fazy budowania imperiów kolonialnych w Afryce.

Wszyscy pamiętamy rewolucję Mahdiego w Sudanie, ściślej mówiąc w Korfanie, tam gdzie Nil rozdziela się na Biały i Błękitny. Kim był Mahdi? Słowo oznacza zesłańca, który ma doprowadzić do końca dzieło Proroka. Należy ierdzić, że Koran nie zawiera ani jednej wzmianki o takim zesłańcu. Kordo- jest krajem pustynnym, żyjące tam szczepy skłonne są do wiary w proro- w i objawicieli, są zabobonne. W czasie rewolucji Mahdiego administracja pska tępiła handlarzy niewolnikami, którzy z nowym prorokiem Mahdim i w najlepszych stosunkach. Powstanie wybuchło na tle wiary w posłantwo Męża i mogło być stłumione, gdyby nie wypadki, o których zamiemy opowiedzieć.

Mahdi na czele sfanatyzowanego tłumu, wsparty przez handlarzy niewolami, zajął Kartum w 1885. Reakcja rządu egipskiego była prosta: należy ywrócić porządek. Tymczasem Anglicy, którzy prawem kaduka okupowali ipt, sprzeciwili się tej decyzji i kazali Sudan ewakuować. Sytuacja była edy taka:

Z jednej strony pisano, że Mahdi morduje Europejczyków w Sudanie i że ıdze egipskie są bezradne, z drugiej zabraniano Egiptowi przywrócić podek i kazano Sudan ewakuować przed sfanatyzowanym awanturnikiem, którym wiadomo było, że się w Sudanie nie utrzyma. Kazano Egipcjanom zczyć zapasy amunicji, pertraktowano z nimi o Sudan, który był pod suwenną władzą Wysokiej Porty.

Turcja protestowała na drodze dyplomatycznej, twierdząc, że cała akcja gielska w sprawie Sudanu była wymierzona w suwerenne prawa Sułtana. ty tureckie wręczone wszystkim mocarstwom nie odniosły w ogóle skutku. kraczając poza prawny punkt Anglicy zwrócili się do podległego rcji rządu egipskiego z pominięciem właściwego suwerena. Sudan nie był eczą niczyją" i postępowanie Anglii było w jawnej sprzeczności z prawem dobrymi zwyczajami międzynarodowymi. Sudan był zajęty przez Mahoda Ali, który działał w imieniu Wysokiej Porty. Wysoka Porta zanotyfiwała o tym mocarstwom i nie spotkała się z protestem. Jest jasne, że Egipt mógł dysponować Sudanem bez zgody Wysokiej Porty. Khediv dając dyzycje Gordon Paszy („należy później stworzyć rząd, który mógłby opanoć sytuację") dał w ten sposób dowód, że Egipt w dalszym ciągu rości sobie wa do Sudanu.

Okupacja brytyjska trwa w różnych formach od roku 1882, kiedy to pod orem, że Egipt fortyfikuje swe nadbrzeża, flota Wielkiej Brytanii zbombdowała Aleksandrię. Wraz z pogwałceniem prawa międzynarodowego rozzęła się okupacja. Anglicy pogwałcili konwencję londyńską z roku 1840 z umowy gwarantujące statut i integralność Egiptu. Wydaje się, że premier ptu słusznie ocenił sytuację, gdy powiedział nie dawno przed Radą Bezpieństwa, że okupacja *manu militari* była początkiem dzisiejszych konfliktów. Mężowie stanu w Anglii wiedzieli o całym bezprawiu okupacji i co jakiś

czas mówili o „tymczasowości". W polityce należy najbardziej obawiać się stanów prowizorycznych — trwają one najdłużej.

Np. 10 sierpnia 1882 roku premier brytyjski Gladstone powiedział: „Na pytanie, czy zamierzamy okupować Egipt bezterminowo, mogę powiedzieć, że nie jest to w żadnym wypadku naszą intencją. Byłoby to sprzeczne z opinią i zasadami Rządu Jego Królewskiej Mości, sprzeczne z zobowiązaniami i — mogę dodać — z opinią Europy".

Od tej deklaracji minęło lat sześćdziesiąt pięć — szmat czasu. „Tymczasowa" okupacja trwa. Egipt walczy, aby być podmiotem, a nie przedmiotem stosunków międzynarodowych, i walczy o wykładnię słowa — „t y m c z a s o w o ś ć".

II

13 marca 1896 roku lord Kitchener, dowódca Armii Egipskiej, dostał rozkaz marszu na Sudan. Siły angielsko-egipskie zajęły bez specjalnych trudności Dongola, a 2 września 1889 roku On-Durman, i w dalszym ciągu szły naprzód.

W kilka dni później lord Kitchener otrzymał raport, z którego wynikało, że wojska francuskie pod dowództwem kapitana Marchand zajęły Faszodę i że sztandar Francji powiewa nad tą miejscowością. Kitchener udał się natychmiast do kapitana Marchand i zaprotestował przeciwko obecności wojsk francuskich na ziemiach należących do khediva Egiptu. Marchand odpowiedział, że będąc żołnierzem musi być posłuszny otrzymanym rozkazom. Wtedy Kitchener powiedział, że otrzymał od Rządu Egipskiego rozkaz zajęcia Faszody, pyta więc, czy może francuski kapitan pragnie mu to uniemożliwić. Marchand odpowiedział, że sztandar Francji będzie powiewał nad Faszodą aż do otrzymania instrukcji od Rządu Francuskiego.

20 września 1898 roku o godzinie czwartej sztandar egipski powiewał nad Faszodą obok sztandaru Francji, a 10 listopada Francja oznajmiła, że kapitan Marchand został odwołany.

Jest oczywiste, że zanim nadszedł dzień 10 listopada, punkt ciężkości rozgrywki przeniósł się do Londynu i Paryża.

Sprawa we Francji miała swoje przedakty. Prezydent Francji, Sadi Carnot, w roku 1893 napisał do majora Montay: „Nadeszła godzina wielkich decyzji, jest czas, aby ruszyć sprawę egipską. Musimy zająć choćby maleńką część terytorium egipskiego po to, by Anglia zaprotestowała, a wtedy mocarstwa zmuszą ją do ewakuacji wojsk z doliny Nilu. Polecam Panu tę misję".

W pięć lat później następca majora Montay, kapitan Marchand, dzięki swej osobistej odwadze wykonał polecenie Prezydenta.

Europa żyła w napięciu, spodziewano się wojny anglo-francuskiej, ale Francja ustąpiła. Program prezydenta Carnot szedł w kierunku całkowitej ewakuacji Anglików z Egiptu. Jak wiadomo, sprawa ta jeszcze obecnie, w roku 1948, pozostaje niezałatwiona.

Anglicy przekonali się, że Francja nie będzie im przeszkadzała, Turcja była

nazwana wtedy „chorym człowiekiem", należało uporządkować z Egiptem sprawy, które z puktu widzenia prawnego były co najmniej niejasne.

Dlaczego Anglii tak zależy na obecności w Egipcie?

Jest rzeczą zrozumiałą, że dla Anglii musiała być pociągająca najkrótsza droga do Indii. Wydaje się jednak, że w polityce powtarza się ustawicznie jeden błąd: zamiast porozumieć się na zasadach handlowych, silniejszy uważa za *ultima ratio* brać słabszego pod okupację wojskową. Jest pewne, że właśnie okupacja angielska działała na młody nacjonalizm egipski w kierunku jego rozszerzania się i krzepnięcia. Anglia nie miałaby trudności z komunikacją przez Egipt, a gdyby miała, mogłaby użyć siły. Poszła jednak inną drogą, mianowicie założyła z góry, że może mieć trudności, weszła do Egiptu *manu militari* i rzecz oczywista, natknęła się wskutek tego na poważne trudności, trwające do dzisiejszego dnia.

III

Naturalnie, postępowanie Anglii w Egipcie domaga się jakichś uzasadnień. **Wobec tego Anglicy mówią tak:**

Nierząd egipski doprowadził do rewolty Mahdiego; jedynie dzięki pomocy brytyjskiej Sudan został wyzwolony spod rządów Mahdiego i nastałej po nim anarchii. Podboju Sudanu nie Egipt dokonał, lecz Anglia. Nie da się zaprzeczyć, że większą część kosztów poniósł skarb egipski i że żołnierze rekrutowali się z poddanych khedywa, ale rolę kierowniczą odgrywali Anglicy. Przypuszczenie, że Egipt dałby sobie sam radę w Sudanie, jest absurdem. Anglia dlatego zgodziła się na kondominium, że „Egipt odegrał w tym przedsięwzięciu rolę pomocniczą, lecz zaszczytną".

To, co napisałem, nie jest moją dedukcją, lecz streszczeniem opinii lorda Cromera, który dlatego popierał kondominium, żeby „krew i pieniądze angielskie nie stwarzały przywilejów dla innych europejczyków". Mowa tu o kapitulacjach, które rozciągałyby się na Sudan, gdyby ten pozostał częścią Imperium Otomańskiego. Stworzono więc jakąś zagadkę prawniczą: kondominium Anglii i Egiptu, którego khedyw... uznawał zwierzchność sułtana Turcji. A Sudan, będący prawnie pod takim mieszanym zarządem, nie uznawał ogólnie przyjętych przez sułtana zobowiązań. W tych warunkach nic dziwnego, że nie ma ani jednego statutu dla Sudanu, który — jak to pisze Dobrzyński — jest rządzony **osobem czysto angielskim, empirycznym.**

Tak wygląda punkt widzenia angielski. Zapamiętajmy, że nawet lord Cromer pisał, iż skarb egipski pokrył większość kosztów wyprawy, i że żołnierz **tym przedsięwzięciu był przede wszystkim egipski.**

Punkt widzenia egipski:

Przede wszystkim Wielka Brytania w czasie sporu o Faszodę uznała, że Sudan nie jest ani *res nullius*, ani *res derelicta*. Uznała wyraźnie, że jest on posiadłością egipską i na tej właśnie podstawie Francuzi wyszli z Faszody.

Egipt w roku 1899 nie mógł, z punktu widzenia prawa międzynarodowego, podpisywać jakiegokolwiek traktatu, gdyż zależał od Turcji.

Rząd Wielkiej Brytanii nie podpisał w tej sprawie układu z Turcją. Przeciwnie, Turcja założyła protest, gdyż Sudan był suwerenną własnością państwa otomańskiego. Turcja zrezygnowała z Sudanu dopiero w traktacie pokojowym podpisanym w Lozannie w 1923 roku.

Konwencja z 1899 była stosowana w praktyce w sposób wygodny jedynie dla Anglii. Już w 1902 roku Anglia, bez zgody Egiptu, zawarła z Abisynią traktat graniczny sudańsko-abisyński. Od 1899 do 1912 gubernatorzy Sudanu wydawali prawa porozumiewając się z Egiptem, po 1912 zaniechali tego, a nawet zdarzało się, że Egipt nie był w ogóle zawiadamiany o nowych ustawach.

18 grudnia 1914 roku Wielka Brytania proklamowała protektorat nad Egiptem i protektorat ten w konsekwencji rozciągał się i na Sudan. Na Turcji w 17 artykule traktatu Lozańskiego wymuszono zrzeczenie się praw do Egiptu i Sudanu z dniem 5 listopada 1914, aby pod ów „protektorat" stworzyć fikcyjną chronologicznie podstawę prawną.

Kiedy wybuchła wojna 1914—1918, nie było w tym czasie w Kairze ani lorda Kitchenera, ani też khediva Abbasa, który wyjechał do Konstantynopola. Rezydentem brytyjskim był a. i. sir Milne Cheetham, a regencję objął premier Ruszdi Pasza. Turcja w pierwszych miesiącach była neutralna, a Egipt ogłosił, że okręty niemieckie w portach egipskich będą uznane za nieprzyjacielskie. Z chwilą gdy Turcja przystąpiła do wojny, Anglicy ogłosili protektorat i zdetronizowali khediva Abbasa Hilmi II. Następcą został ogłoszony książę Husein Kamila z tytułem sułtana Egiptu.

Mimo deklaracji egipskiej Anglia nie uznawała Egiptu za „prowadzącego wojnę", wykorzystywała natomiast żołnierzy egipskich do działań. Na milion dwieście tysięcy zmobilizowanych egipskich żołnierzy straty w zabitych wynosiły pół miliona, a straty powstałe na skutek rekwizycji obliczają sami Anglicy na dwadzieścia milionów funtów.

Sułtan Husein umarł nie doczekawszy się pokoju. Syn jego Kamil ed-Din abdykował, tron oddano księciu Fuadowi, który został królem Egiptu.

Naród egipski był już w tym okresie dojrzały do zrzucenia okupacji, która była znienawidzona we wszystkich warstwach. Saad Zaghul Pasza na czele delegacji przedłożył Wysokiemu Komisarzowi żądania ewakuacji i zniesienia protektoratu.

W odpowiedzi na to Zaghulowi Paszy odmówiono wizy do Anglii. Wtedy to powstaje Wafd i rozpoczyna działalność od informowania wszystkich delegacji w Wersalu o sytuacji w Egipcie. W odpowiedzi Rezydencja przygotowywała ograniczenie izby niższej przez zależny od siebie senat i chciała zastąpić Kodeks Napoleona prawem angielskim. Wywołało to burzę protestów. Premier Ruszdi poprosił o wizę do Anglii, aby osobiście omówić sprawy, tymczasem Londyn wizy odmówił i Ruszdi podał się z całym gabinetem do dymisji 1 marca 1919 roku.

W Egipcie zawrzało: skoro Syria miała prawo wysłać delegację do Europy, czego odmówiono tego prawa Egiptowi? Anglicy zupełnie nie zorientowali w sytuacji. Wydawało im się, że w Egipcie właściwie nie ma ruchów nacjo-istycznych, że wszystko to jest manewr kilku zręcznych polityków i że wy-czy usunąć tych polityków, a spokój zapanuje. Wychodząc z tych, jakże dnych założeń, zaaresztowano Zaghul Paszę i jego towarzyszy. Rezultaty dały długo na siebie czekać: w Egipcie wybuchła rewolucja. Była żywiołowa. Robotnicy i studenci, fellahowie i ludzie wszystkich warstw lecznych chwycili za broń. Dochodziło do ekscesów, były wypadki... enia Anglików, którzy również walczyli dość brutalnie. Dobrzyński podaje przykład: „Że w istocie menerom nacjonalistów obce były krwiożercze ynkty, świadczy zajście w Minich, gdzie lekarz egipski Mahmud Abdel ek-bej, członek miejscowego komitetu rewolucyjnego, z narażeniem własnego pieczeństwa uratował grupę Anglików od niechybnej śmierci. W rezultacie ał skazany przez sądy okupacyjne na trzy lata więzienia".

owstanie zostało stłumione brutalnie. Nowym Wysokim Komisarzem został marszałek lord Allenby, który natknął się na zjawisko nazwane przez Chi-w *The egyptian problem — passive rebellion.*

llenby jako żołnierz był człowiekiem prostolinijnym. Intuicyjnie znalazł gę: po prostu zwolnił z więzienia Zaghula. Miało to efekt natychmiastowy. niast rewolucji — radosne manifestacje. Ruszdi pasza utworzył rząd, strajki ończyły się. Jest oczywiste, że ten żołnierski gest nie mógł być lekarstwem wszystkie choroby. Zwolnienie przywódcy nie mogło zastąpić niepodległo-a dążenie do niepodległości opanowało cały naród.

Urzędnicy strajkowali wysuwając żądania ogólnonarodowe z zupełnym po-ięciem spraw prywatnych. Egipt stawał się świadomy swych celów.

est rzeczą zupełnie niezrozumiałą, do jakiego stopnia doktryna polityki ko-alnej potrafi przygłuszyć zdrowy rozsądek. Obserwujemy to na przykła-Holandia — Indonezja , widzieliśmy to na przykładzie Francja — Syria przykładzie Wielka Brytania — Egipt. Zdawałoby się, że umowa może ej służyć od gwałtu. Że państwu roztaczającemu taki czy inny protektorat inno zależeć na atrakcyjności. Tymczasem państwa takie z reguły popeł-ą ten sam błąd: ustępują na skutek rewolucji, na skutek powstań, nie o tracąc atrakcyjność, ale wręcz wzbudzając nienawiść. Wydaje mi się, że by Francja sama wyszła z Damaszku, nie bombardując go zupełnie niepo-onie, zyskałaby na tym więcej, niż dziś, gdy Damaszek jest jedynym mia-na Bliskim Wschodzie, gdzie na pytania zadane po francusku nie odpo-da się, lub odpowiada z największą niechęcią. Jak dziś wiadomo, Wielka ania nie utrzymała protektoratu nad Egiptem, ale mogła go się zrzec za-vując wdzięczność narodu egipskiego, tymczasem posiała do siebie niena-, naraziła swych żołnierzy na walki i w konsekwencji ustąpiła.

óż w świetle dnia dzisiejszego znaczy triumf dyplomacji angielskiej, gdy owadziła ona do uznania swego protektoratu nad Egiptem przez wszyst-

kie państwa sprzymierzone i stowarzyszone w artykule 147 Traktatu podpisanego w Wersalu?

Już wtedy rządził z Paryża Zaghul Pasza, a nie utworzony przez lorda Allenby gabinet Saida Paszy. Anglicy postąpili szablonowo: wysłali do Egiptu komisję pod przewodnictwem lorda Milnera, która w ramach protektoratu miała zbadać sytuację. Komisja została zbojkotowana. Kolejne rządy, godzące się na pracę pod protektoratem, musiały podawać się do dymisji i były zupełnie bezsilne. Egipcjan opanował fanatyzm; opowiadano w Kairze, że przypadkowo spotkany przez lorda Milnera fellah na pytanie, czy jest żonaty, odpowiedział: „Nic nie wiem, należy spytać Zaghula".

Misja Milnera wyjechała, a Egipcjanie odnieśli bezkrwawe zwycięstwo. 18 sierpnia 1920 roku został w Londynie spisany protokół pomiędzy lordem Milnerem a Zaghul Paszą. [1])

Zaghul był zbyt trzeźwym politykiem, aby od razu mówić na wszystkie tematy. Z chwilą, gdy chodziło o pozbycie się protektoratu, z chwilą okupacji angielskiej w Egipcie trudno było mówić o Sudanie. Sam jednak fakt wyłączenia sprawy oznacza, że sprawa taka istnieje. Pod tym względem należy przyznać dużą zręczność dyplomacji egipskiej, która wszędzie i zawsze umiała przypomnieć, że sprawa Sudanu jest sprawą egipską. Milner miał przedstawić *agreement* Rządowi Angielskiemu, a Zaghul czynnikom egipskim. Ludzie stojący blisko dawnego stronnictwa Mustafy Kamila i książęta domu panującego odnieśli się do porozumienia negatywnie, stojąc na gruncie niepodległości bez zobowiązań wobec Anglii. Wyłączenie sprawy Sudanu spowodowało ostrą krytykę i niezadowolenie w Kairze.

„Sudan jest duszą Egiptu, Egipt nie może wyrzec się Sudanu, ten bowiem, kto posiada władzę w Sudanie, włada tak samo i Nilem, a Nil jest po prostu Egiptem".

Znów rozpoczęto rokowania, które szły opornie. Ostatecznie nie dały one rezultatu, ale w wyniku rozmów stało się jasne, że sama zasada zniesienia protektoratu i sama zasada niepodległości zostały jasno postawione. Innymi słowy, każde rokowania musiały już wychodzić z tych założeń. Rozumieli to w równym stopniu i Anglicy, że aspiracje narodowe Egiptu nie mogą być stłumione.

Następne rozmowy angielsko-egipskie odbyły się z inicjatywy angielskiej. Protektorat, wedle noty brytyjskiej, chce odbyć rozmowy z delegacją Jego Wysokości (Anglicy nie używali wtedy tytułu „Jego Królewskiej Mości"). Rokowania utknęły na martwym punkcie z powodu Sudanu, kompetencji Ministerstwa Spraw Zagranicznych i rozlokowania wojsk brytyjskich w Egipcie. 10 listopada 1920 lord Curzon przedstawił delegatom projekt umowy, która została odrzucona *en bloc*. Rząd egipski po powrocie premiera Kairu podał się do dymisji.

Po wyjeździe delegacji lord Curzon wystosował ostrą notę do dworu egip-

[1]) Zdawałoby się, że przy tej okazji znów wypłynie sprawa Sudanu. Została wszakże wyłączona z programu rozmów.

iego; nota mówiła o autonomii. Lord Allenby nie solidaryzował się ze swym yt szybko decydującym i krewkim przełożonym, sugerował on nadanie nie-dległości Egiptowi jednostronnym aktem angielskim. Tymczasem wybuchły zruchy, a w grudniu 1921 powtórnie zaaresztowano Zaghula Paszę.

Egipt odpowiedział biernym oporem i bojkotem Anglików. Sytuacja była ożna. Anglicy nie mogli interweniować, gdyż nie było zaburzeń, ale inte-sy ich cierpiały. Sytuację rozumiał Allenby i robił, co mógł, aby przekonać ndyn o konieczności ustępstw.

28 lutego lord Allenby w pałacu Abadin w Aleksandrii odczytał wobec go Wysokości deklarację o zniesieniu protektoratu. Bezpieczeństwo komuni-acji, obrona Egiptu przed agresją, opieka nad interesami cudzoziemskimi sprawa Sudanu zostały zastrzeżone Wielkiej Brytanii do czasu późniejszego. Tyle o związkach Egiptu z Sudanem, a przede wszystkim o kolejnych pró-ch, które doprowadziły do wyjścia Anglików z Egiptu. Sudan, który spo-odował ich wejście, pozostał, jak widzimy, zagadnieniem nierozwiązanym.

III

Interesuje nas w tej pracy Sudan. Sprawy Egiptu poruszamy tylko w ścisłym nim związku, toteż nie zamierzamy pisać ani o nieudanym zamachu stanu wnego khediva Abbasa, ani o wyborach, zaznaczymy tylko, że w 1924 ghul Pasza objął ster rządów po swym powrocie do ojczyzny. Zręczny ten lityk robił wszystko, aby akcentować samodzielność Egiptu; i tak wystąpił modzielnie w sprawie rozgraniczenia Cyrenaiki i Egiptu oraz zrobił jeszcze ka posunięć na arenie międzynarodowej. Jednakże sprawa Sudanu nie tylko wisła ciężko nad stosunkami z Wielką Brytanią, ale powodowała trudności ewnętrzne, których ukoronowaniem był zamach na gubernatora Sudanu: sir e Stack padł z ręki zamachowca na ulicach Kairu.

Mord był z całą pewnością dziełem przypadku i z całą pewnością Wielka ytania wyciągnęła z tego wypadku wszystkie korzyści, jakie się w tych wa-nkach wyciągnąć dało.

Historia zna niejeden wypadek wyciągania korzyści z przypadkowego za-jstwa. Rząd nie może być odpowiedzialny za każdego fanatyka, a za każ-go mordercę społeczeństwo. Mord w Sarajewie posłużył za pretekst do roz-częcia wojny w roku 1914. Gdy padał na ulicy Kairu sir Lee Stack, Egipt mógł prowadzić wojny z Anglią. Był już przez Anglię opanowany. Ale kilka dni po morderstwie, 22 listopada 1924 roku, lord Allenby przed-wił ultimatum, w którym zostały sprecyzowane warunki Wielkiej Brytanii. Wielka Brytania wymaga 1) wyrazów głębokiego ubolewania z powodu konanej zbrodni, 2) śledztwa i surowej kary na sprawców pośrednich czy pośrednich, bez względu na ich stanowisko, 3) natychmiastowego wypła-ia Rządowi Brytyjskiemu sumy pół miliona funtów, 4) zakazu manife-cji i tłumienia manifestacji w zarodku, 5) wycofania z Sudanu w przeciągu

dwudziestu czterech godzin wszystkich oficerów egipskich i egipskich formacji wojskowych, 6) zawiadomienia odpowiedniego departamentu, że rząd Sudanu powiększy obszar nawodnienia w Gezira z trzystu tysięcy feddanów do rozmiarów, jakie uzna za właściwe, 7) zaniechania jakiejkolwiek opozycji, jeżeli idzie o sposób wykonywania przez Wielką Brytanię opieki nad cudzoziemcami w Egipcie.

Nas, rzecz prosta, interesują punkty 5 i 6. Wiążą się bowiem ściśle z faktem, że kto ma Sudan, może oszuszyć Egipt. Zdanie to nie jest frazesem. Anglik, piastujący godność podsekretarza stanu w egipskim ministerstwie robót publicznych, pułkownik Scott-Montcrieff, tak pisze o Sudanie:

„Gdyby jakiś cywilizowany naród usadowił się nad Górnym Nilem, wybudowałby bez wątpienia śluzy regulacyjne poprzez ujście Wiktoria — Nyanza i uregulowałby to wielkie jezioro tak, jak Manchester reguluje Thirlmere. Byłaby to łatwa operacja. Z chwilą dokonania jej alimentowanie Nilu spoczęłoby w rękach tego narodu, i gdyby biedny Egipt miał nieszczęście znaleźć się w stanie wojny z narodem okupującym, górny Nil byłby wystawiony na niebezpieczeństwo wysuszenia lub zatopienia w zależności od woli swego przeciwnika".

Jak z powyższego wynika, nie chodzi tu ani o ambicję narodową Egiptu, ani o jakieś plany imperialne obce temu państwu, ale o rzecz zupełnie zasadniczego znaczenia, bo „biedny Egipt" wie, że w obecnej sytuacji zależny jest od Wielkiej Brytanii, która teoretycznie może go zamorzyć suszą lub zatopić, wedle swej woli. Wydaje mi się, że Egipt nigdy nie powiedział, że chce anektować Sudan. Egipt po prostu pragnie takiego ułożenia stosunków, aby uniknąć ewentualności wysuszenia lub zatopienia, i tego dobrego prawa nie sposób Egiptowi odmówić.

Wystarczy rzucić okiem na mapę doliny Nilu, aby przekonać się, że kraje — Egipt i Sudan — stanowią jedność gospodarczą.

Winston Churchill w książce *The River War* przedstawia tę jedność przy pomocy następującego obrazu: „Jeżeli się patrzy na Nil z lotu ptaka uderza jego podobieństwo do palmy. Wody rozzieleniające rozlewiskami Deltę zwężają się, wżerając się w Sudan jak gdyby korzeniami. Trudno wyobrazić sobie mocniejsze węzły łączące Egipt i Sudan niż tę wodę żywicielkę. Korzyści Egiptu są widoczne, ale nie tylko Egipt korzysta: Sudan jest w sposób zupełnie naturalny połączony z Egiptem, oba kraje stanowią jedność".

Rozerwanie tak naturalnego związku musi spowodować bardzo poważne następstwa. Przede wszystkim polityka rozdziału wody musi być wspólna. Jakiekolwiek roboty, budowanie tam i temu podobne, przedsiębrane oddzielnie, sprowadza się do zaburzeń równowagi i może dać nieobliczalne wprost konsekwencje. Egipcjanie nie mogą mówić o ewakuacji swego kraju bez załatwienia sprawy Sudanu. Nie można żyć stale z groźbą noża w plecy, z groźbą wysuszenia życiodajnej rzeki.

W tych warunkach Egipt przed wtargnięciem Anglików dążył do penetracji w Sudanie. Nie widzimy w niej jednak nie tylko przemocy, ale nawet jakiejś

kcji rządowej. Po prostu władza Egipcjan w Sudanie była wynikiem zupeł-
e naturalnego samorzutnego procesu. Należy podkreślić, że nigdy nie było
ni prześladowań religijnych, ani rasowych. Dystynkcja Egipcjan i Sudańczy-
ów była lokalna, ale mowy nie było o jakiejś „wyższości rasowej". Czarniej-
a skóra Sudańczyków nie przeszkadzała i do dziś ani nie przeszkadza mał-
eństwom, ani nie stwarza jakiegoś „kompleksu rasowego". Równość ludzi pod
zględem koloru skóry była i jest zupełna. Wydaje mi się, że ci, którzy by tak
ardzo byli radzi „cywilizować" Egipt, nie mogą się poszczycić taką abso-
tną tolerancją.

Na początku dziewiętnastego wieku Mohammed Ali zorganizował admini-
rację i „ukrócał" lokalnych kacyków. Proces ten przypomina scalanie feudal-
ych państw w Europie, ale nie scalił narodu zamieszkującego dolinę Nilu, po-
eważ proces ten był od dawna skończony. Jasne jest w tej sytuacji, że od
878 posłowie Sudanu zasiadali w parlamencie egipskim, tak jak posłowie
nych prowincji tego samego państwa.

Przyznawali to nawet sami Anglicy, póki własny interes nie nałożył im
umika. W r. 1947 w sporze na Radzie Bezpieczeństwa — o jego przebiegu
żej piszemy — premier egipski Nokraszi Pasza zacytował raport brytyj-
iego komisarza finansowego (nie podaje jego nazwiska) z roku 1878. Anglik
szczegółowej analizie administracji egipskiej w Sudanie pisze, że admini-
racja ta przekształciła Sudan z pustyni „w kraj bogaty i zaludniony".

Również w 1874 Sir Samuel Baker mówi, że przed zaprowadzeniem admi-
stracji egipskiej szczepy były w ustawicznej wojnie, nie było żadnego rządu,
kraj był zupełnie zamknięty i niedostępny dla europejczyków, obecnie zaś
ok 1874) „podróż po Wysokim Egipcie (inaczej Sudanie) nie przedstawia
ększego niebezpieczeństwa, niż przechadzka nocą po Hyde Parku".

Jak z powyższego wynika, sytuacja administracyjna Sudanu nie była zła do
asu gdy, używając słów premiera Nokraszi Paszy, Anglicy skierowali na Su-
n wzrok pełen pożądliwości.

Sugerowaliśmy już poprzednio wniosek, jaki za chwilę podamy. W świetle
atnich wynurzeń narzuca się on niezbicie: tak zwana rewolta Mahdiego,
ła co najmniej na rękę Anglikom jako pretekst do ich interwencji.

Kiedy zmuszony przez Anglię Egipt wycofał się, wtedy Anglicy odbili
dan — egipskimi rękoma i egipskimi pieniędzmi. Ile razy ktoś z Anglikiem
ówi o Sudanie, to Sudan okazuje się „egipski", ile zaś razy toczą się rozmowy
Egiptem — Sudan jest „pod administracją angielską".

W tym stanie rzeczy rodzi się pytanie: w jaki sposób wybuchła rewolta
ahdiego i kto ją wzniecił, kto w tej całej imprezie miał interes?

Na to pytanie nie można odpowiedzieć w sposób oparty na dokumentach.
chiwa są szczelnie zamknięte. Można tylko powiedzieć, że dziś na czele sepa-
ystycznej partii w Sudanie stoi syn Mahdiego. Można powiedzieć, że jedynie
glicy mieli korzyść z tej rewolucji. Jedno jest pewne, że gdyby nie brutalna
erencja Wielkiej Brytanii, Egipt załatwiłby sprawę Mahdiego bez niczyjej
mocy i w bardzo krótkim czasie.

Interwencja, a później stała już obecność Anglików w Sudanie dokonuje się naturalnie w imię „dobra" miejscowej ludności. Anglicy powiadają: chcemy ażeby ludność owa rządziła się autonomicznie, a w dalekiej przyszłości chcemy niepodległego Sudanu. Tak powiadają. A tymczasem drogi pobudowano nie tradycyjnie wzdłuż Nilu, ale w kierunku Morza Czerwonego. Wobec tego wiele kwitnących miast Sudanu Północnego zamarło. Wolność prasy nie istnieje nawet na papierze. Zabroniono w meczetach modłów za króla Egiptu, który, nawet wedle tezy angielskiej, jest nominalnym suwerenem w Sudanie. Dyplomy uniwersytetów egipskich, uznawane na całym świecie, nie są honorowane w Sudanie.

Anglicy nie tylko oddzielają Sudan od Egiptu. Mało tego, chcą dzielić sam Sudan, dzielić na południe i północ. Dyskryminuje się na południu mieszkańców północy, szykanuje język arabski i zabrania małżeństw pomiędzy północą i południem. Odnosi się wrażenie, że Wielka Brytania liczy się z przyłączeniem Sudanu Południowego do Angielskiej Afryki Wschodniej.

Ale nie tylko od Egiptu oddzielają Anglicy Sudan. Zwróćmy uwagę na fakt następujący: W roku 1884 mieszkało w Sudanie około piętnaście tysięcy Europejczyków różnych narodowości. Tak działo się za rządów „nietolerancyjnego Egiptu"; w roku 1945 statystyka podaje liczbę pięć tysięcy dziewięćset Europejczyków i Amerykanów. Dlaczego tylko tylu? Polityka stałego stanu wojennego woli nie mieć świadków. Również dla Egipcjanina otrzymanie wizy do Sudanu jest kwadraturą koła.

Rzecz jasna, że w takiej sytuacji dążenie do naturalnego połączenia doliny Nilu nazywają Anglicy „imperializmem egipskim".

IV

A jak ten „imperializm" naprawdę wygląda? Egipt nie stoi na stanowisku mechanicznego włączenia Sudanu do Egiptu. Owszem, w ramach unii personalnej sam sugeruje jak największą autonomię dla Sudanu. Wychodzi jednak z założenia, że sudański ruch narodowy nie może być montowany przez Anglików. Tymczasem Anglicy montują od końca wojny partię Al Umma, która walczy o niepodległość Sudanu. Wygląda to dość paradoksalnie. Egipt mówi: niech w ramach doliny Nilu Sudańczycy określą, jak chcą żyć, ale niech to określą sami. Anglicy mówią: my wiemy, że Sudan chce być niepodległy i oddzielony od Egiptu. My wiemy, że Sudan nie jest jeszcze dojrzały do niepodległości, więc... opiekujemy się nim. Tutaj rozgrywka zaczyna wkraczać w najbardziej ciekawe stadium. Zaczyna się rozgrywać przy pomocy masek ideologicznych i problemów zastępczych, szczególnie ze strony Anglików. Zważmy na fakty.

Na czele partii niepodległości, która tym się różni pomiędzy partiami niepodległościowych innych narodów, że jest najbardziej dla okupanta wygodna, stoi syn Mahdiego, który przez wzniecenie rewolucji umożliwił Anglikom osadzenie się w Sudanie. Oto ów partner zastępczy.

Syn Mahdiego, „niepodległościowiec", rozumie, że nie może być mowy o niedległości Sudanu przez co najmniej dwadzieścia lat, a i po tym terminie epodległość musiałaby być ograniczona obecnością w Sudanie ekspertów zaanicznych.

Ta „robota polityczna" jest szyta grubymi nićmi. Słowo „niepodległość" ysuwa się, aby stworzyć w Europie wrażenie, że Egipt chce ujarzmić Sudan e Anglia właśnie stoi na stanowisku interesu Sudańczyków.

Czy bezinteresownie? Interesy Sudańczyków i Egipcjan są te same. Mieszkaec Sudanu różni się od mieszkańca Egiptu ciemniejszym kolorem skóry, poza m łączy ich język, przeszłość, interesy gospodarcze i w wysokim stopniu iązki rodzinne.

Jeżeli istnieje w Sudanie patriotyzm, to jest to patriotyzm Doliny Nilu, poza m mamy zjawisko znane nam i w Europie: ludzi „tutejszych". Stan oświaty t tego rodzaju, że mieszkaniec Sudanu bardzo często umie powiedzieć, że rznaje naukę Proroka, ale nie wie nic o narodowości. Starania Egiptu o danie wiaty Sudanowi były i są do dzisiejszego dnia paraliżowane przez Wielką ytanię.

Takimi to sposobami Sudan staje się głównym powodem rozjątrzenia stosunw egipsko-angielskich. Stosunki te mogą być dobre pod warunkiem poszawania wzajemnych interesów i suwerenności. Dla przykładu weźmy rok 1939. osunki angielsko-egipskie były nieświetne w roku 1939, polepszały się w miarę rastania konfliktu światowego, tak że w dniu wybuchu wojny polsko-niecekiej można było mówić o zupełnej solidarności Egiptu i Wielkiej Brytanii. aktat z 1936 był zawierany w przewidywaniu kryzysu, który nastąpił.

Stosunki psuły się jedynie przez sprawę sudańską, która nasiliła się po zwystwie. W czasie wojny Egipt nie protestował przeciw obcym wojskom na ym terytorium, uważając obecność ich za objaw naturalny, ale niemniej wojte były dużym ciężarem, zwłaszcza że nie ograniczały się jedynie do walki państwami osi. O ile w pierwszym okresie wojny zachowanie się wojsk było prawne, o tyle w miarę trwania wojny stawały się coraz cięższym sprzymieńcem. Wreszcie władze wojskowe Wielkiej Brytanii w Kairze zastosowały dki, których nawet wojna nie mogła usprawiedliwić. Najbardziej dotklim dla dumy egipskiej krokiem był najazd czołgów na pałac królewski dnia utego 1942 r. Ambasador Dworu św. Jakuba zajechał na czele czołgów do ła Egiptu, aby po przejażdżce w tym, niecodziennym jak dla dyplomacji dku lokomocji, wymusić mianowanie nowego rządu.

Być może zagrał tu temperament ówczesnego ambasadora; na pewno nie było trukcji z Londynu nakazujących tego rodzaju ekstrawagancję, ale fakt stał faktem. Na pewno można było załatwić sprawę w inny sposób, i nie było niecności urządzania aż takiej demonstracji. Jest oczywiste, że nawet dla bardziej proangielskich obywateli królestwa sprawa ta musiała wydać się rażająca.

W Egipcie wiedziano, że kraje będące jeszcze pod mandatem, jak Syria i Li-, otrzymały obietnicę ewakuowania ich terytoriów zaraz po zakończeniu

wojny. Jeżeli chodzi o Iran, wiedziano w Kairze o traktacie z 29 stycznia 1942, zawartym pomiędzy Iranem, Związkiem Radzieckim i Wielką Brytanią, i o deklaracji trzech mocarstw z 7 grudnia 1943 w sprawie ewakuacji Iranu.

Jak wiadomo, ani Iran, ani Syria czy Liban nie brały bezpośredniego udziału w wojnie, natomiast Egipt był kombatantem, wojna toczyła się na jego granicach i nie otrzymał on nigdy gwarancji wycofania obcych wojsk. Musiało to wytworzyć wrażenie, że sytuacja Egiptu jest gorsza niż sytuacja na przykład Syrii. Karta Narodów Zjednoczonych dawała nadzieję, że skończy się ograniczanie suwerenności. Rzeczywistość jest i była inna.

Traktat angielsko-egipski przewidywał, że Wielka Brytania ma prawo trzymać w strefie kanału sueskiego garnizon złożony z dziesięciu tysięcy ludzi. Egipt mógł się spodziewać, że po wojnie Anglicy się wyewakuują, a w każdym razie, że nie przekroczą liczby dziesięciu tysięcy żołnierzy. Tymczasem jeszcze w roku 1946 naprzeciw pałacu Ministerstwa Spraw Zagranicznych, w centrum Kairu, w koszarach Kasr el Nil stały jednostki brytyjskie, a w Garden City całe bloki mieszczące biura wojskowe były odrutowane i obstawione hiszpańskimi kozłami. Cytadela została przekazana Egipcjanom wiosną roku 1946. Nie przedstawia ona nic wartościowego z wojskowego punktu widzenia, ale jest narodowym zabytkiem. Cała droga do Ismail i do Suezu była, obóz przy obozie, obstawiona wojskami angielskimi, a liczba żołnierzy przekraczała znacznie dziesięć tysięcy.

Nacisk opinii publicznej na rząd był duży. Traktat z 1936 stał się przedmiotem ataków. Manifestacje, niekiedy krwawe, były na porządku dziennym. Większość tych manifestacji cechowała powaga. Zdarzało się, że bywały i zwykłe burdy. Zdemolowano mieszkanie anglikańskiego dostojnika kościelnego, wywracano wozy tramwajowe, podkładano bomby w kinach wyświetlających filmy angielskie.

Po zakończeniu drugiej wojny światowej Egipt uznał, że dalsze przebywanie wojsk brytyjskich w Egipcie jest sprzeczne z Kartą Narodów Zjednoczonych i wysunął hasło zjednoczenia doliny Nilu.

W roku 1946 toczyły się w Kairze rokowania, w czasie których sprawy Sudanu starano się ze strony angielskiej nie poruszać. Do Kairu przybyła samorzutnie delegacja Sudańczyków; o tej samorzutności można by wiele powiedzieć. Wystarczy, jak sądzę, jedno. Przewodniczący partii „niepodległościowej" został zawieziony do Londynu i był sam wspaniale goszczony, natomiast wiceprzewodniczący, który w Kairze wypowiedział się za unią z Egiptem, został przez Anglików aresztowany i osadzony w Kartumie pod zarzutem buntu! Do obrony zgłosiło się czterech adwokatów egipskich, ale nie zostali dopuszczeni do Kartumu. Ten postępek władz angielskich był już w zupełnej sprzeczności z jakimkolwiek prawem.

Anglicy mówią o organizowaniu Sudanu. Mówią, że teraz przez kraj biegną linie kolejowe, których nie było za rządów egipskich. Istotnie, za czasów faraonów też ich nie było. Z punktu widzenia wydatków należy zaznaczyć, że

ciążają one Egipt. Sudan zamknął budżet dopiero w roku 1912. Innymi
»wy Egipt dopłacił do gospodarki sudańskiej na przestrzeni od 1900 do 1925
mę 14.356.000 funtów egipskich. Wypada sądzić, że za te pieniądze można
ło wybudować w Sudanie te tak reklamowane koleje.

Czego dokonali poza tym Anglicy w Sudanie?

Jeżeli chodzi o oświatę, polityka angielska nie interesowała się tym problemem
Sudanie. Profesor Al Sayd Sabri obliczył (w dziele *50 ans d'administration*
glaise au Soudan), że na 2.301.052 dzieci w wieku szkolnym, uczy się w szko-
ch elementarnych 22.290 dzieci. Daje to coś około jednego procentu, reszta
azana jest na analfabetyzm. Sudańczycy chcą się uczyć, ale nie ma dla nich
kół. Cytowany profesor twierdzi, że co roku po 500 dzieci przyprowadzają
dzice do każdej z istniejących szkół, ale przyjętych może być tylko
oło czterdziestu. Jeśli chodzi o szkoły typu naszych powszechnych — to jest
... jedna, obliczona na 555 uczniów.

W jednej jedynej szkole typu średniego kształci się 195 uczniów.

Do roku 1936 budżet przewidywał na oświatę niespełna trzy procent wy-
tków, w roku 1944, po ostrej kampanii prasy egipskiej, cyfra podniosła się
ośmiu procent.

W tym stanie rzeczy Sudańczycy próbowali wziąć problem oświaty w swoje
ce i stworzyć szkolnictwo prywatne. Przeszkodą ku temu jest rozporządze-
Gubernatora Generalnego z 1927, które w znacznym stopniu utrudnia,
czasami wręcz uniemożliwia naukę prywatną. Prawo o nauczaniu zabrania
, aby nie-Sudańczycy prowadzili wykłady. Wykładowcy muszą uzyskać
cencję" rządową, uwarunkowaną ich stanowiskiem politycznym, a bez po-
olenia Gubernatora Generalnego nikt nie może zostać dyrektorem szkoły.

Takie stanowisko Anglików opiera się na wypowiedzi lorda Cromera, który
zcze w 1902 nakreślił program oświaty dla sudańczyków: „Pod pojęciem
teligencja sudańska" rozumiem nie młodych ludzi, którzy ukończyli studia,
z niewielką grupę sudańskich krajowców, którzy umieliby na tyle pisać,
tać i rachować, aby można ich było zatrudnić na niższych stanowiskach
administracji".

W roku 1932 Sir Harold McMichael, wyższy urzędnik w Sudanie, oświad-
ł: „Wykształcenie w Sudanie powinno się ograniczyć do elementarnego. Nie
daje mi się, aby mentalność sudańska dorosła do wykształcenia uniwersy-
kiego; zresztą gdyby nawet przyjąć, że Sudańczycy dorośli do uniwersytetów,
i tak budżet nie pozwoli na takie studia".

W tych warunkach naprawdę dziwnie brzmi passus o rządach dla dobra Su-
ńczyków w traktacie z 1936 roku! Takie „kształcenie" jest widocznie me-
ą wszystkich okupantów. Pamiętamy je i z Europy w latach wojny.

W roku 1946 czterdzieści trzy procent budżetu było przeznaczone na pensje.
leży zaznaczyć, że urzędników angielskich było w tym roku 771, i że po-
rali oni łącznie sumę 819.000 funtów (w cyfrach zaokrąglonych), natomiast
kcjonariuszy sudańskich w tym samym roku było 5.330 i pobierali oni łącz-
672.000 funtów rocznie (też w cyfrach zaokrąglonych).

Cyfry ilustrujące troskę o oświatę mówią o rzeczywiście głębokim sensie partii „niepodległościowej" w Sudanie! Wydaje się, że polityka angielska tworzy retortę, w której wypalają się jakieś nieistniejące narody, służące celom polityki angielskiej.

Sudan nie jest jedynym przykładem po drugiej stronie Kanału Sueskiego.

W Palestynie Żydzi i Arabowie palestyńscy mogli żyć zgodnie obok siebie i w wszystkich przeciwżydowskich rozruchach element miejscowy nie brał udziału. Wobec tego potąd sprowadzano Arabów z Syrii czy Transjordanii, aż wreszcie stworzono konflikt. (Sprowadza się ich i dzisiaj.) Indie były zawsze jednością. O narodzie pakistańskim nikt nie wiedział z tej przyczyny, że go nie ma. Intrygi stworzyły Pakistan i Hindustan z enklawami państw niepodległych i z takimi zawiłościami, że dla wszystkich mieszkańców Indii życie stało się koszmarem.

V

Obecnie jesteśmy świadkami montowania odrębności Sudanu i odwracania w Egipcie uwagi od rzeczy zasadniczej, jaką jest dla Egiptu jedność Dolny Nilu. Odwracanie to ułatwia arabskość Egiptu i kukułcze jajo złożone przez Wielką Brytanię — Liga Państw Arabskich.

Liga Państw Arabskich *gros* swych wysiłków obraca na sprawę Palestyny. Interesuje się Arabami z Marokka i Algieru. Rozbija się wyraźnie na dwa bloki zasadnicze grupujące się około króla Arabii i króla Transjordanii. Jak wiadomo, sprawę komplikuje niezałatwiona kwestia kalifatu. Do tytułu kalifa pretendował przez jakiś czas król Egiptu, ale zmuszony był zaniechać tych projektów wobec trudności i z Saudarabią, i z potomkami kalifa Husseina, panującymi w Iraku i Transjordanii.

Sprawy arabskie komplikowały się od czasu oderwania się od Turcji, wskutek udzielonych przez Anglików obietnic stworzenia monolitu arabskiego obejmującego Hedżas, Irak, Transjordanię, Palestynę, Syrię i Liban pod władzą Husseina. Sprawę skomplikował jeszcze bardziej układ francusko-angielski dzielący te państwa na sfery wpływów, a później deklaracje o Siedzibie Narodowej dla Żydów w Palestynie i wreszcie koncepcje mandatów.

Anglia, jak pisze T. E. Lawrence, wyszła z tych różnorodnych umów z nadszarpniętą reputacją i z miejsca zaczęła intrygi antyfrancuskie w Syrii i Libanie, zakończone opuszczeniem tych krajów przez Francję. Jednocześnie Anglia natknęła się na konkurencję groźniejszą niż francuska, bo amerykańską.

Amerykanie mają koncesje naftowe w Arabii Saudyjskiej i rozprzestrzeniają się na całym Bliskim Wschodzie. Ostoją angielską jest Transjordania, w której panuje syn Husseina, król Abdullah.

Jest rzeczą wiadomą, że Abdullah napisał dość przykrą książkę o królu Arabii Saudyjskiej i że montuje on tak zwaną Wielką Syrię. Wrogami tej koncepcji są nade wszystko Syryjczycy, z wyjątkiem niektórych plemion Druzów,

órym nie odpowiada republikański ustrój Syrii. Wrogiem tej koncepcji jest
ban i, rzecz prosta, Arabia Saudyjska. Egipt nie ma najmniejszego powodu
entuzjazmowania się tym pomysłem. Psułoby mu to stosunki z Arabią Sau-
yjską i z chrześcijańskim Libanem.

Wszystkie z wymienionych państw należą do Ligi Państw Arabskich i wszyst-
e mają sporo kłopotów z dążeniem do wspólnej linii politycznej i z zacho-
aniem swych odrębności, które są niedawnego stempla. Łączy je negacja
sprawie Palestyny. W sprawie Arabów z Maroka czy Algieru nikt na razie
e wychodzi poza słowa.

Nasuwa się pytanie: jaki cel ma Egipt akcentując, że jest pierwszym spośród
ństw arabskich? Realnie patrząc — prawie żadnego.

Takie twierdzenie z punktu zadrażnia stosunki z Ibn Saudem z Arabii Sau-
yjskiej, który panuje w Mekce i Medynie. Jego wahabityzm nie pozwala mu
gnąć po kalifat, ale nie dopuści on do powstania kalifatu poza Mekką.

Sprawa Wielkiej Syrii jest dość dla Egiptu obojętna. Wygodniej jest, żeby
bdullah, mający wybitnie pro-angielską opinię, nie „rozprzestrzeniał się".
ymczasem, aczkolwiek nie ma na to dowodów, wszyscy na Bliskim Wscho-
ie przekonani są o istnieniu tajnej umowy Anglii z Transjordanią w sprawie
alestyny. Obecność Wielkiej Brytanii na Bliskim Wschodzie nie leży w długo-
lowej polityce egipskiej. Jeżeli chodzi o Marokko i Algier, to również nie
ży w interesie Egiptu osłabianie Francji nie na rzecz Marokka czy Tunisu,
e w ostatecznym wyniku na rzecz bądź Anglii, bądź Stanów Zjednoczonych.
Egipt jako pierwsze państwo arabskie, to pozycja ze stanowiska realnych
teresów tego kraju niezbyt zrozumiała. Bo te interesy są nadal te same od
ielu, wielu lat: całkowita ewakuacja Egiptu i wycofanie się Anglików z Sudanu.

W pierwszym wypadku, sprawy Palestyny i inne odwracają jedynie uwagę
l zasadniczego celu polityki egipskiej, w drugim przeszkadzają. Jeżeli bowiem
gipt jest państwem arabskim, to ma to swoje konsekwencje religijne. Że nie
st to jedynie frazes, świadczyć może sprawa Koptów. Koptowie są niewąt-
iwie autochtonami. Żyją zarówno w Egipcie, jak i w Sudanie. Są chrześcija-
mi. Jeszcze przed wojną roku 1939 byli oni faktycznie równouprawnieni
administracji. Różnic pomiędzy Egipcjanami wyznań koptyjskiego i muzuł-
ańskiego nie było ani w teorii, ani w praktyce.

Dziś w teorii różnic nie ma, ale za to praktyka wykazuje zwalnianie urzędni-
ów nie-muzułmanów. Nie ma mowy o fermencie na tle religijnym, ale można
ż dziś mówić o niezadowoleniu ze strony Koptów.

Mając przykład Indii na uwadze, gdzie na podniecaniu sporów religijnych
nglicy tak świetnie wyszli, sądzimy, że arabskość Egiptu, akcentowana zbyt
ocno, może przekształcić się w niechęć do koptów i do chrześcijan sudań-
ich. Z drugiej strony chrześcijanie sudańscy mogą się czuć zagrożeni przez
rabów będących fanatycznymi muzułmanami. Jeżeli taki moment nadejdzie,
nglicy wygrali partię.

Chciałbym być dobrze zrozumiany. Wiem, że większość Egipcjan wyznaje

Islam. Wiem, że ludność jest niewątpliwie w większości pochodzenia arabskiego. Wydaje mi się jednak, że akcentowanie tego jest nikomu poza Anglikami nie potrzebne. Niechętny stosunek do Koptów uważam za błędny. Za błąd też uważam, że Sudańczycy w swej „liście oskarżeń" podkreślili sprawy wyznaniowe. Sprawa wyznania jest prywatną sprawą obywatela i nie ma nic wspólnego z jego narodowością. U Arabów jednak pobudki w sprawie Palestyny są natury religijnej i religia jest więzią bardzo silną. Nie przeszkadza ona uczestnictwu Libanu w Lidze Arabskiej i nie powinna przeszkadzać w sprawie Sudanu.

Moi oponenci arabscy powiedzą, że nikomu nie w głowie prześladować chrześcijan w Sudanie i że Koptowie mają zawsze, tradycyjnie jednego ministra w rządzie egipskim. Odpowiem na to, że nie chodzi tu o prześladowanie, ale o niedopuszczenie do czynienia z kwestii religii broni w ręku polityki kolonialnej i że Egipt znałem w roku 1924 i w 1946 i wiem z własnych obserwacji, iż pozycja Koptów pogorszyła się od czasu kładzenia nacisku na słowo „arabski" zamiast na słowo „egipski".

Sytuacja Egiptu jest tego rodzaju, że nie potrzebuje on dla umotywowania swej więzi narodowej podkreślenia arabskości. Twórcy ruchów narodowych opierali się na egipskości, w sprawie Sudanu Egipt lubi się powoływać na czasy Faraonów.

Damaszek czy Bagdad, nie mówiąc o Mekce, muszą nawiązywać do czasów wielkich kalifów, bo nie mają innej tradycji. Dla nich czasy Haruna al Raszyda, czasy Akademii Nizamickiej w Bagdadzie w roku 1071, czasy wielkich bibliotek, uczonych, poetów, są powodem do chwały, mało tego, są naturalnym pomostem pomiędzy dawnością a dniem dzisiejszym. W Egipcie jest dawność egipska, i młodsza — arabska. Akcentowanie tylko tradycji arabskiej przynosi szkody w rozwoju poczucia narodowego i może stać się przyczyną niepotrzebnych rozdźwięków w Sudanie.

Wplątanie się polityki egipskiej w kompleks spraw arabskich naraża między innymi Egipt na niepotrzebne nieporozumienia z Żydami. Na bojkocie towarów palestyńskich Egipt nic nie zyskał, czyli innymi słowy: dyplomata egipski mówiący o ewakuacji Egiptu i o Sudanie jest zrozumiały. Praca jego wśród demokratycznych narodów jest łatwa i budzi oddźwięk sympatii. Ale jeżeli ten sam dyplomata musi równocześnie zwalczać Palestynę, posyłać samoloty nad miasta palestyńskie, interesować się Marokkiem i sam nie wie, co ma powiedzieć w sprawie Wielkiej Syrii, to praca jego staje się co najmniej trudna.

Da się to powiedzieć i o pracy na terenie Organizacji Narodów Zjednoczonych. Wystąpienia przeciw podziałowi Palestyny ze strony delegatów egipskich były ostre. Egipcjanie nie chcieli być zdystansowani przez np. Syryjczyków. Wśród państw arabskich odbywa się coś w rodzaju licytacji na temat arabskości i zwalczania żydowskiej Palestyny. Czy odpowiada to jednak faktycznym interesom Egiptu?

Wydaje mi się, że Egipt powinien być egipski i mieć wzrok skierowany

edność doliny Nilu, przy poszanowaniu całkowitej autonomii Sudanu. Powinien unikać wszelkich pozorów, które by umożliwiły Anglizrobienie z Sudanu Indii w miniaturze.

to, co piszemy opiera się na faktach, świadczy o tym sprawozdanie, eszczone w czerwcowym numerze biuletynu informacyjnego wydawnic- *L'Égypte Moderne* z roku 1947.

owym czasie zawieszono dzienniki sudańskie *sine die*. Sekretarz Cywilny nu, pan Robertson, zwołał konferencję prasową dnia 18 czerwca 1947. dziło o „bardzo wyraźny rozdział, jaki, jak to się tam nazywa, przeprozono pomiędzy rejonami południa i północy". Pretekstem rozdziału był zy" stan południa, który wymaga innej administracji. W rzeczywistości zi o planową robotę mającą na celu oderwanie południa od północy. Anka Afryka Równikowa jest... blisko Sudanu południowego. Wiadomo, że aża się sprawę quasi parlamentu sudańskiego, w którym południe ma być zentowane nie przez delegatów, lecz przez orbserwatorów. Stwarza to poważne niebezpieczeństwo dla jedności Sudanu, a co za tym idzie jed- doliny Nilu.

onferencja prasowa skończyła się trochę niecodziennie, mianowicie po sze- pytań pan Robertson rzucił na stół pióro i wyszedł trzasnąwszy drzwiami. nnikarze zaprotestowali. W odpowiedzi zawieszono dzienniki.

może przynajmniej za swoje uczestnictwo w Lidze Arabskiej Egipt otrzy- pomoc od przynależnych do niej państw w jego najbardziej żywotnych esach? Bynajmniej!

moc Ligi Państw Arabskich w sprawie ewakuacji Egiptu i w sprawie nu jest raczej iluzoryczna. Szósty artykuł paktu Ligi mówi: „W wypadku ji lub zagrożenia agresją jednego państwa będącego członkiem Ligi, pań- to może wymagać natychmiastowego zwołania Rady Ligi, która się zbieaby zdecydować o środkach niezbędnych w celu odrzucenia agresji".

alny sens tego artykułu równa się zeru. Natomiast wejście w kompleks w arabskich stanowi dla Egiptu poważne obciążenie i wtłacza w cały g konfliktów, których by można uniknąć.

trząc na mapę Afryki widzimy, że jest to jeszcze teren kolonialny, z wyem Egiptu, Unii Południowo-Afrykańskiej, Abisynii i Liberii. Wydaje się, cztery organizmy są zainteresowane w porozumieniu, które dla Egiptu mieć duże znaczenie, śmiem twierdzić, że większe nawet niż łączenie p. z Libanem. Tymczasem stosunki z Unią są jeszcze w stanie nawet nie ionalnym, z Liberią nie ma ich wcale, a z Abisynią są raczej luźne, mimo zo ciekawych tradycji.

czasie rządów Saida cesarz Abisynii zaanektował część Sudanu. Ażeby rzeć atak, należało zmobilizować armię i łożyć na koszty wyprawy. Said I pił inaczej, wysłał po prostu Patriarchę koptyjskiego do cesarza Abisynii. rz, gdy dowiedział się, w jakiej misji przybywa Patriarcha, natychmiast ł wycofać się swym wojskom i w ten sposób zatarg został załatwiony bez wu krwi.

Przykład ten mówi bardzo dużo. I Koptowie i Egipt mają swą rolę do od grania. Interesy azjatyckie Egiptu stają się mniejsze zarazem. A wszystk pozostałe państwa Ligi Arabskiej leżą w Azji.

Jeżeli chodzi o Abisynię, to polityka egipska musi się liczyć z tym kraje już chociażby ze względu na jezioro Tsana, które w dużym stopniu wpływ na wody Nilu.

Sądzę, że nieszczęściem wielu państw jest to, że są one zmuszone wpro lub bezpośrednio do prowadzenia polityki nie mającej nic wspólnego z i prawdziwym interesem.

Wydaje mi się, że rolą Palestyny jest pośrednictwo handlowe pomiędz Europą, Ameryką i państwami Środkowego Wschodu, że zadaniem Indii n może być na pewno prowadzenie jałowych kłótni o Kaszmir i że rolą Egip nie jest troska o Marokko czy Palestynę, z którą stosunki handlowe układa się jak najlepiej, ale sprawa Sudanu, układu z Abisynią i wreszcie pozbycie s z kraju wojsk angielskich, które kontrolują dziś nawet... jedyną drogę z Egip do Palestyny. To znaczy, że Egipt wysyłając swoje wojska do Palestyny mu przeprowadzić je tak, że na zapleczu (Kair — Ismaila) pozostają okupacyj wojska angielskie.

VI

Jeżeli chodzi o pozbycie się okupanta, to dopiero w roku 1946 Rząd Br tyjski wyraził zgodę na rewizję traktatu z 1936. Ambasador Jego Królewski Mości, lord Kaellern, uważany od najazdu na pałac króla Egiptu (4 luty 194 za *persona non grata*, został zastąpiony przez sir Ronalda Campbella. W p łowie kwietnia przybyła z Londynu specjalna delegacja. Egipt wystawił del gację złożoną z szeregu wybitnych polityków, z premierem Sedhy Paszą czele.

Wszyscy dyplomaci akredytowani w Kairze z zainteresowaniem śledzili negocjacje, które odznaczały się osobliwością, że delegacje nawzajem się n stykały. Negocjował premier egipski. Anglicy zapowiedzieli całkowitą ew kuację, uwarunkowaną porozumieniem w sprawie systemu obrony Egiptu. N gocjacje trwały jakiś czas z przerwami, w końcu zostały zerwane. Zyskie dla Egiptu była ewakuacja angielskich wojsk z Kairu, Aleksandrii i Delt zakończona w marcu 1947 r.

Kompromis w sprawach obronnych został znaleziony, natomiast kwestią n do rozwiązania okazała się sprawa Sudanu. W poprzednich porozumieniac łącznie z traktatem z roku 1936, sprawa Sudanu była pomijana milczenie lub raczej wzmiankowana i odkładana. Pozostawała w zawieszeniu. Obecn Egipt uważa, że sprawa musi być postawiona jasno.

Condominium jest czystą fikcją. Egipt nie bierze zupełnie udziału w adm nistracji sudańskiej. Mało tego, tegoroczny współgospodarz Sudanu nie mo

ego kraju wysyłać swych gazet i książek! W czasie wojny wprowadzono udanie szereg zmian, nie tylko nie pytając Egiptu o zgodę, ale nawet nie mując go o tym. I tak wprowadzono w Sudanie Zebranie Doradcze, któ- członków mianuje Gubernator Generalny. Jasne jest, że tego rodzaju organ może być po myśli Egiptu.

Sudanie, jak wiemy, istnieje partia niepodległościowa El Umma. Na jej stoi syn Mahdiego (prawdziwe nazwisko: Abdel Rahman Pasza). Zda- Egiptu partię tę stworzyli Anglicy i oni to prowadzą zaciętą kampanię eg.pską. Partia El Asziga, stojąca na stanowisku unii personalnej z Egiptem, niewątpliwie liczniejsza, przyznają to nawet korespondenci prasy an- kiej; przyznają też, że ta ostatnia partia ma swych sympatyków w całym nie, podczas gdy El Umma raczej opiera się o nomadów z Kordofanu. i się cofniemy do wypadków z 1881 do 1885, to zobaczymy, że Kordofan teatrem działalności Mahdiego i terenem, na którym władze egipskie sta- formalne bitwy z handlarzami niewolników.

1869 roku Kediw Ismail zawarł umowę z niejakim Bakerem. Oto co czy- Sir Samuel W. Baker zobowiązuje się wejść do służby Jego Wysokości ć się urzędnikiem egipskim w celu zorganizowania wyprawy dla uporząd- ania doliny Nilu. Ma on przywrócić suwerenność Egiptu nad Białym Ni- gdzie dziś mieszkają ludzie bez prawa, rządu i poczucia bezpieczeństwa. on przede wszystkim skończyć z piratami, trudniącymi się łowieniem .

ne warunki umowy nie interesują nas. Chodzi o handel niewolnikami, ym w owym czasie zajmowali się... przyjaciele osobiści i krewniacy Mah- , operujący właśnie w Kordofanie. Dziś *Times* stwierdza, że partia El na ma zwolenników na tych samych terenach. Nie znaczy to, oczywiście, popierała ona dziś handel niewolnikami, znaczy po prostu, że nie mogła eźć dla siebie zwolenników w miastach i szuka ich wśród nomadów, sto- ch na bardzo niskim stopniu rozwoju.

a Egiptu, jak to już pisałem, poza wszystkim w sprawie Sudanu rzeczą ażniejszą jest problem Nilu.

zed pierwszą wojną światową istniał projekt zbudowania tamy w Makawar. a miała być używana do użyźniania gruntów, przy czym gospodarzenie niało podlegać Syndykatowi Plantatorów.

st to cel gospodarczy. Istniały jednakże obawy, że Anglikom nie obce i inne cele. Zacytujmy tu Anglika Sir Valentine Chirola. Pisze on, że kt magazynowania wód Białego i Błękitnego Nilu został wypracowany z lorda Kitchenera, który był zdania, iż należy mieć w ręku możliwość rolowania poziomu wód w Egipcie, od czego zależy „nie dobrobyt, ale stencja Egiptu".

udno się dziwić Egipcjanom, że znając publikacje Chirola dbają o swą — stencję.

ły przystąpiono do budowy tamy w Makawar, Anglicy dali gwarancję

Egiptowi, że będą użyźniali nie więcej jak trzysta tysięcy fedanów, ale w ult
matum z roku 1924 cofnęli tę gwarancję i zarezerwowali sobie prawo nawac
niania Sudanu wedle własnego uznania. W praktyce oznacza to wysuszeni
Egiptu.

Ponieważ Egipt nie chciał w darze ani posuchy, ani powodzi, więc pertrakto
wał. Pertraktacje z roku 1946 nie dały wyników w sprawie ewakuacji Egiptu
nie mówiąc już o sprawie Sudanu. Egiptowi pozostała jedna droga:

Zwrócenie się do Organizacji Narodów Zjednoczonych.

Egipt ten krok wykonał. Na wokandzie Ligi Narodów, mimo że traktat
anglo-egipski dopuszczał taką możliwość, sprawy sporne między tymi kra
jami nigdy się nie znalazły. Anglicy załatwiali je przy pomocy własnego wojsk
w Kairze.

VII

Wydaje się jasne, że postawienie sprawy przed Organizacją Narodów Zjed
noczonych nastąpiło w celu rozstrzygnięcia problemu Sudanu, a nie ewakuac
wojsk z samego Egiptu. Rzecz prosta, że Egipcjanie nie chcą tolerować tyc
wojsk, pomni, że nie wolno utrzymywać armii na terytorium państwa należą
cego do Organizacji Narodów Zjednoczonych bez zgody suwerena tego teryto
rium. Nie uważają też oni, aby *junctim* pomiędzy ewakuacją a zawarcie
traktatu obronnego było słuszne. Egipt rozpocznie negocjacje, gdy ewakuac
będzie ukończona.

Warto by tu przypomnieć słowa ministra Wielkiej Brytanii w sprawie Ira
nu. Jak wiadomo, Iran został wyewakuowany z wojsk radzieckich i dziś zna
duje się pod dość wyraźnym wpływem Stanów Zjednoczonych. Swego cza
wokół okupacji rosyjskiej robiono dużo hałasu, a minister Bevin oświadczy
„Rząd brytyjski żałowałby każdej umowy, która mogłaby wyglądać na st
sowanie przymusu w stosunku do Iranu. Tymczasem Rząd Radziecki okupu
wciąż część Iranu. Jest rzeczą niedopuszczalną, aby wielkie państwo negocj
wało lub usiłowało prowadzić negocjacje i zdobywać koncesje na małym pa
stwie stosując okupację przez siły zbrojne".

Minister Bevin miał, mówiąc to, po trzykroć rację. Faktem jest jednak,
traktat z 1936 negocjowano w obecności wojsk angielskich w Egipcie, neg
cjacje z 1946 odbywały się też w obecności wojsk na terytorium Egiptu z z
pełnym pogwałceniem słów ministra Bevina z racji sprawy Iranu.

Polityka egipska była przez cały czas jasna. Egipt nie miał siły sprzeciw
się w 1889 roku i działał pod presją w roku 1936. Musiał znosić już nie tyl
wolę silniejszego, ale nawet takie wybryki, jak omówione wyżej zachowa
się Gubernatora Generalnego Sudanu, czy przedziwne przejażdżki na czoł
ambasadora Wielkiej Brytanii. Nawet z punktu widzenia protokółu dyp
matycznego Anglicy robili złośliwostki. Dopiero w 1946 r. nowy ambasad
brytyjski posiadał listy uwierzytelniające, wystawione w formie przewidzia
pomiędzy dwoma koronowanymi głowami. Przedtem opuszczano formułę „n
kuzynie", jaka powinna znajdować się przy posyłaniu ambasadora pełnom

nego i nadzwyczajnego przez jednego króla do drugiego. Narzucono Egiptowi obowiązek, który musieli respektować wszyscy utrzymujący stosunki dyplomatyczne z Egiptem, że ambasador Anglii jest zawsze dziekanem korpusu dyplomatycznego, bez względu na datę złożenia listów uwierzytelniających.

Nie są to sprawy zasadnicze, ale niemniej bolały one Egipcjan tak, jak musiał ich boleć do wiosny 1946 r. fakt, że flaga brytyjska powiewała w centrum miasta nad koszarami znajdującymi się naprzeciw gmachu Ministerstwa Spraw Zagranicznych. Nie oszczędzano więc nawet takich małych upokorzeń narodowi, który ma swą dumę i wysoko ceni swą godność osobistą.

Skarga Egiptu do Rady Bezpieczeństwa nosi datę 8 lipca 1947.

Stwierdza ona, że obecność wojsk brytyjskich w Egipcie narusza Kartę Narodów Zjednoczonych oraz uchwałę o nieprzebywaniu wojsk na terytorium członka Narodów Zjednoczonych, bez zgody państwa, na którego terytorium wojska te się znajdują. Egipcjanie stwierdzili wyraźnie, że obecność wojsk brytyjskich jest sprzeczna z jednomyślną wolą społeczeństwa egipskiego.

Skarga stwierdza dalej nieprawność aktów z 1899 r. i wymuszenie na Egipcie pod okupacją zgody na obecny stan rzeczy w Sudanie.

Skarga analizuje szczegółowo stosunki anglo-egipskie i powołując się na artykuły 33, 35 i 37 Karty przedkłada spór Radzie, prosząc:

o zupełną ewakuację sił brytyjskich z terytoriów Egiptu i Sudanu i o zakończenie obecnego systemu administrowania Sudanem.

Przyjrzyjmy się teraz argumentom obydwu stron w ciągu dyskusji, jaką nad skargą egipską stoczono w Radzie Bezpieczeństwa. Ponieważ znamy już istotny stan rzeczy i jego głębokie antecedencje historyczne, możemy się ograniczyć do prostego opisu sporu. Jego tło czytelnik sam dopowie, szczególnie **tło po stronie angielskiej.**

Dnia 5 sierpnia na posiedzeniu Rady Bezpieczeństwa premier Egiptu Mahmud Fahny El Nokraszi Pasza wygłosił przemówienie, w którym dał wyraz zaufaniu Egiptu do Rady Bezpieczeństwa i nazwał konflikt pomiędzy Egiptem i Wielką Brytanią zagrażającym pokojowi i spokojowi na całym Środkowym Wschodzie. Stwierdził on, że Rząd Egipski, zanim zdecydował się na oddanie sporu na forum Rady Bezpieczeństwa, robił wszelkie możliwe wysiłki, aby porozumieć się z Wielką Brytanią w układzie bilateralnym.

W dalszym ciągu premier naszkicował historię negocjacji od 20 grudnia roku 1945 i stanowisko Egiptu, który uważał, że traktat z 1936 spełnił swe zadanie w czasie wojny i że nie ma potrzeby, aby obowiązywał w czasie pokoju. Premier powiedział, o czym nie było dotychczas wiadomo, że w pierwszej fazie negocjacji z roku 1946 Anglicy stali na stanowisku istnienia swych baz wojskowych w Egipcie „pod taką lub inną formą".

Należy przypomnieć, że właśnie w pierwszej fazie negocjacji Ambasada brytyjska (7 maj 1946) podała komunikat, który ukazał się w pismach wychodzących w języku francuskim w Kairze. Komunikat stwierdzał, że stałą polityką Rządu Jego Królewskiej Mości jest polityka przymierza pomiędzy dwoma równymi sobie narodami Wielkiej Brytanii i Egiptu. Stwierdzał, że

Rząd Wielkiej Brytanii proponował ewakuację, której termin ustali obopólna zgoda. W końcu mówił o krokach, jakie należy przedsięwziąć dla zorganizowania wspólnej obrony na wypadek wojny.

Nawet ta deklaracja, wydana w chwili, gdy mówiono o bazach, daleka jest od idei ewakuacji bezwarunkowej. Mowa w niej o sposobach obrony na wypadek wojny, o zagrożeniu na wypadek wojny i o skutecznym systemie obrony.

Anglicy postawili cenę za ewakuację Egiptu. Ceną miał być traktat wojskowy zawarty z nimi i pozostawienie sytuacji w Sudanie równej sytuacji z roku 1899. W czasie pobytu ówczesnego premiera Sedhy Paszy w Londynie minister Bevin zrobił ustępstwo: zgodził się na wspólną koronę dla Egiptu i Sudanu. Na ten gest nie zdobyła się delegacja, ale gest jedynie gestem pozostał. Wspólna korona bez prawa do najmniejszej ingerencji Egiptu w sprawy Sudanu nie mogła być rozumiana inaczej, niż jako stwarzanie pozorów.

Odpowiedź angielska na wypowiedź premiera Egiptu była pochwałą polityki kolonialnej dziewiętnastego wieku. Wobec tego dnia 11 sierpnia Nokraszi Pasza dodał z dużą dozą złośliwości: „Myślałem, jeżeli chodzi o mnie, że ostatni ideolodzy ucisku skończyli się w momencie zniszczenia hitleryzmu i faszyzmu. Myślałem, że historia wydała już swój wyrok na dyplomację imperialistów ubiegłego stulecia i dlatego trudno mi było uwierzyć własnym uszom, gdy Sir Aleksander Cadogan powiedział, że jego kraj jest dumny ze swego dzieła w Egipcie i w Sudanie".

Sir Aleksander Cadogan stanął na stanowisku, że wywód historyczny w sprawie stosunków anglo-egipskich jest niepotrzebny. Jest to zrozumiałe. Anglicy nie mogą być dumni ze stałego łamania prawa, a w ostatecznym wyniku do tego sprowadza się historia od 1882 roku. Delegat brytyjski mówił o masakrach, o utworzeniu „rządu porządku", o wyplenieniu korupcji i niekompetencji. Jest rzeczą godną uwagi, że Anglicy sami czasami wierzą, iż chodzą po szerokim świecie tylko po to, by jako błędni rycerze walczyć o fachowe i nie skorumpowane rządy dla obcych krajów — że są po to, aby zapobiegać masakrom i zaprowadzać porządek.

Nie na wiecu, ale przed forum Rady Bezpieczeństwa delegat Wielkiej Brytanii oskarżonej przez Egipt o okupację powiedział, że „Egipt powinien być wdzięczny Zjednoczonemu Królestwu za to, iż został wyswobodzony spod suwerenności otomańskiej".

Było to powiedzenie nieco jednak nieoczekiwane. Nie trzeba być nawet historykiem, żeby wiedzieć, że suwerenność otomańska była iluzoryczna, że wojska egipskie dwa razy podchodziły pod Konstantynopol w latach 1833 i 1839 bijąc Turków na głowę, że Egipt mógł się sam przed Turkami łatwo obronić i mógł zrzucić suwerenność Wysokiej Porty, wreszcie, że Anglicy bronili tezy nienaruszalności Turcji, by założyć Egiptowi na szyję łańcuch na pewno cięższy od nominalnej suwerenności Sułtana.

Delegat Anglii oświadczył, że Wielka Brytania dała Egiptowi niepodległość. Jest to bardzo mocarstwowe i imperialistyczne oświadczenie, ale przede wszystkim jak mogła to prawnie zrobić ona, która musi stale uciekać się do pretekstów,

wytłumaczyć obecność swych wojsk w Egipcie? Trzeba było znów znaleźć
ór moralny.

Oto przykład z posiedzenia Rady Bezpieczeństwa:

ir Aleksander Cadogan zaprotestował przeciw tezie Egiptu, że okupacja
oku 1882 była aktem bezprawnym. Twierdzi on, że nastąpiła na skutek
zi chrześcijan i Europejczyków.

Czyżby w Egipcie ani na jeden dzień od roku 1882 nie przestano mordować
ześcijan i Europejczyków? Bo od tej właśnie daty wojska angielskie ciągle
ują porządku. Wydaje się naprawdę dziwne, że tylko Wielka Brytania
ła się miłosiernie losem wyrzynanych i uczuła szlachetną potrzebę okazania
pomocy. W owym czasie Rosja, Francja, Austria miały większe interesy
Egipcie od Anglii, a jednak nie sądziły, że trzeba okupować cały kraj na
eszło pół wieku. Mało tego, wymienione państwa wraz z Niemcami i wła-
Wielką Brytanią 25 lipca tegoż roku 1882 podpisały w Konstantynopolu
tokół, w którym wyraźnie zobowiązały się „nie szukać korzyści terytorial-
h, ani koncesji, ani przywilejów wyłącznych *(exclusifs)*". Poza tym zobo-
zały się nie prowadzić żadnej indywidualnej akcji w Egipcie. Gdy Anglicy
bardowali Aleksandrię, Francuzi nie chcieli łamać postanowienia i admirał
cuski wycofał się. Mało kto przypomina sobie rzeź chrześcijan, łatwo nato-
st przypomnieć sobie, że Aleksandria była bombardowana pod pretekstem
ót fortyfikacyjnych, przedsiębranych przez Egipcjan. Zachował się raport
sula generalnego Jego Brytyjskiej Mości (Sir E. Malet) do lorda Gran-
z maja 1882 roku. Konsul pisze: ...„Sądzę, że jakieś ostre komplikacje
inny powstać przed pokojowym załatwieniem sprawy egipskiej i że lepiej
yło przyspieszyć je, niż opóźnić". Lipcowe bombardowanie było taką
rą komplikacją".

hwyty angielskie przed Radą Bezpieczeństwa były niezbyt... ładne. Sir
ksander Cadogan oświadczył: „Sułtan zgodził się na pobyt wojsk brytyj-
h w Egipcie konwencją z 1885 roku". Zgodnie ze wszystkimi podręczni-
i historii dyplomacji w roku 1885 pomiędzy Sułtanem a Anglią istotnie
arta była konwencja, podpisana z ramienia Wielkiej Brytanii przez Sir
ry Drummond Wolfa dnia 24 października Ale konwencja ta mówi o spo-
ch, które mają... przyspieszyć ewakuację... wojsk brytyjskich z Egiptu.
umiejąc w ten sposób można powiedzieć dziś, że ponieważ Egipt pertrak-
z Anglikami o ewakuację, a więc godzi się na .... okupację...

rona angielska operując takimi pojęciami jak *rebus sic stantibus i pacta sunt
anda* uważa, że traktat z roku 1936 jest ważny. Jeżeli stanąć na tym stano-
u, to w samym traktacie artykuł szesnasty przewiduje negocjacje w sprawie
ny. Obie strony po upływie lat dziesięciu muszą się zgodzić na negocjacje.
z gazet nawet pamiętamy, że w 1946 prowadzono takie negocjacje, a więc
lka Brytania musiała się na nie zgodzić. Innymi słowy — sprawa jest otwarta.
kuł cytowany przewiduje wypadek niedojścia do porozumienia i naka-
w takim wypadku odwołanie się do Rady Ligi Narodów. Rada Ligi Na-
w nie istnieje, ale na tej podstawie nie uznawać Rady Bezpieczeństwa

i mówić, że *pacta sunt servanda* nie wydaje się argumentem słusznym. Cz traktat z 1936 ma być wieczny tylko dlatego, że nie ma Ligi Narodów?

Ale poza tą stroną formalną istnieje i druga — normalna.

Traktat z 1936 narzucony podczas okupacji Egiptowi zawiera w tymże ar tykule szesnastym taki passus: „Każda rewizja niniejszego traktatu winna czy nić zadość przymierzu pomiędzy Wysokimi układającymi się Stronami".

Innymi słowy — Egipt musi stale być w przymierzu wojskowym z Anglią nie bacząc ani na swą wolę, ani na swe interesy. Anglicy od 1882 słowo „przy mierze" utożsamiali z okupacją. Otóż taka sytuacja jest zupełnie niemoralna Poza tym nie ma paktów z taką klauzulą, a przymierza wieczyste zawierano w osiemnastym wieku, po to zresztą, aby je wszystkie łamać.

Egipt ustami swego premiera stwierdził, że traktat z 1936 został mu na rzucony. My wiemy, że został podpisany w obecności wojsk brytyjskich w Kai rze. Że zawiera klauzulę wieczystego przymierża pomiędzy krajami, które mają żywotny spór o Sudan.

Sir Aleksander Cadogan powiedział, że jest dumny z gospodarki w Sudanie Mówił, że ludność sama określi swą wolę. Ale kiedy? „Gdy będzie gotowa do autonomii (self-governement)". W języku angielskim oznacza to bardzo odległy termin. Mówił wreszcie o sondowaniu woli ludności przez „kanały konstytu cyjne". Mówił to o kraju, który przez cały czas okupacji angielskiej nie wy bierał nawet rady gminnej. Stanowisko Egiptu jest nadal jasne i niezmienione

Sprawa Doliny Nilu może być załatwiona tylko przez bezpośrednie roz mowy pomiędzy Egipcjanami i Sudańczykami, bez reżyserii Londynu. W tym znaczeniu jest to sprawa wewnętrzna Egiptu, który nie ma zamiaru narzucania swej woli Sudanowi. Pięć tysięcy lat wspólnej historii jest gwarancją znale zienia kompromisu w niejednej sprawie. Nil łączy Egipt i Sudan. Egipt godzi się na autonomię Sudanu, mówi o unii personalnej, ale nie może się zgodzić ani na podział Sudanu, ani na angielski Sudan dysponujący wodami Nilu.

Dlatego Egipt dąży nade wszystko do zrzucenia okupacji i narzuconego traktatu z 1936 roku. Sir Aleksander Cadogan powiedział przed Radą Bez pieczeństwa, że fakt, iż Anglia zgodziła się na pertraktacje na temat traktatu z 1936, było z jej strony *question de pure gentillesse*. Co prawda, w tymże roku 1947 minister spraw zagranicznych Wielkiej Brytanii powiedział w Izbie Gmin: „Jest oczywiste, że interesy obu krajów wymagają nowego traktatu" ale widocznie Sir Aleksander Cadogan o tym nie pamiętał.

Egipt godzi się na rozmowy bezpośrednie, ale warunkiem jest uznanie nie de koracyjnej suwerenności króla Egiptu nad Sudanem, ale zrozumienie konieczności zjednoczenia Doliny Nilu. Wtedy, kiedy minister Bevin chciał dać ustępstwo Egiptowi i uznać jedność Egiptu i Sudanu pod berłem króla Egiptu — pod warunkiem zarezerwowania dla Anglii prawa obrony Egiptu — administracja angielska w Sudanie zaczęła szybko przygotowywać się do rozbicia tegoż Sudanu na dwie części.

Sesja Rady Bezpieczeństwa, na której przemawiali Nokraszi i Sir Aleksander Cadogan, odbywała się w roku 1947. W roku 1948 tworzy się w Sudanie

rawdziwą parodię Zebrania Ustawodawczego, które ma mieć głos doradczy tylko doradczy w przedmiocie przedłożonych mu ustaw. Nie ma mowy o inicjatywie ustawodawczej, a nawet odrzucenie przedłożonej ustawy nie jest równoznaczne z jej unieważnieniem. Ustawy uznane za pilne mają być w ogóle nie przedkładane Zebraniu. W skład Zebrania wchodzą urzędnicy administracji. Zebranie nie ma głosu w sprawie budżetu i podatków.

Nie uprzedzajmy faktów. Anglicy, jak młode kurczę w wylęgarni, zaczynają podgrzewać fikcję nowego „narodu" i „państwa". Egipt, Sudan, Pakistan, Hindustan. Anglicy chcą „wychowywać Sudan do autonomii". Równocześnie w całym kraju więzi się ludzi dążących do połączenia Sudanu z Egiptem i prowadzi się antyegipską propagandę wymierzoną w kraj, który wedle tezy angielskiej mocą traktatu z roku 1936 ma być w wieczystym sojuszu wojskowym z Wielką Brytanią.

Wydaje się, że w konkluzji można śmiało powiedzieć, iż imperialistyczna polityka kolonialna wedle wzorów XIX stulecia nie należy do przeszłości i że wszem jest ona stosowana w Sudanie, który się „wychowuje do autonomii" za wszelką cenę pragnie obronić.

Przed kim?

Przed „wieczystym" sprzymierzeńcem egipskim, czy może przed Abisynią? przed angielską Afryką Wschodnią, czy przed Morzem Czerwonym?

Egipt chce, aby Organizacja Narodów Zjednoczonych obroniła Sudan właśnie przed... Wielką Brytanią.

I słusznie.

Tymczasem, dzięki bardzo delikatnym manewrom polityki angielskiej, miast zajmować się Sudanem Egipt wkroczył do Palestyny. W imię prawd religijnych? Dla świętej wojny w połowie dwudziestego wieku? W imię solidarności z transjordanijskim Abdullahem?!

Egipt ma słuszną sprawę do obrony — Nil...

Bombardowanie żydowskiego Tel Aviv ani o krok nie zbliża godziny zjednoczenia Doliny Nilu.

LUCYNA KRAŚNICKA

DZIENNIK Z REWOLUCYJNYCH DNI KRAKOWA R. 1848

(I CZĘŚĆ *DZIENNIKA* patrz *TWÓRCZOŚĆ*, 1948, NR 6)

1-go [maja]. Nowy miesiąc nic nam nowego nie zwiastował. Od tej nieszczęsnej środy wszystko u nas cicho, ponuro. Wojsko dzień i noc na nogach, w zamku nawet na dole tylko obozują i po całych nocach ognie palą. To dziwna, że Kraków, tak mała i uciśniona mieścina, ma u naszych nieprzyjaciół opinię groźnego i buntowniczego miasta — i tak Austriacy obawiają się ciągle Krakowian, myślą chyba, że my tu mamy jakie wojsko i bronie ukryte!

2-go. Po obiedzie na dworcu cała kompania zbrojnych żołnierzy oczekiwała na przyjście kolei. Gdy ta nadeszła, oficerowie zaglądali do wszystkich wagonów i przeglądali wszystkie paszporta. Nie wiedzieć dlaczego wzięto się do tych ostrożności; mówią, że podobno doszła ich wiadomość, jakoby ci emigranci, co nas przed kilką dniami opuścili, z bronią powrócić mieli. Od dzisiaj mają nikogo nie wpuszczać ani nie wypuszczać ani do Prus, ani do Galicji. Chcą widać zupełnie zerwać komunikację między Krakowem i Berlinem i między Krakowem a Wiedniem. Dziś rano przyjechał tu młody człowiek z Wiednia. Powiada, że tam, a szczególnie między młodzieżą, wielkie współczucie dla sprawy naszej, a niesłychane oburzenie na Austriaków za ich ostatnie z nami obejście. Wiadomość o tym nadużyciu do tego stopnia młodzież poruszyła, że taż chciała formować szeregi i przyjść nam w pomoc. W Wiedniu co dzień spodziewają się zmian, bo wszyscy ogólnie nie są kontenci z teraźniejszego ministerium.

3-go. Dzisiaj ogłoszono nam konstytucję, której nie czytałam,[1]) lecz choćbym ją i czytała, to bym pewnie nic nie zrozumiała. Wszyscy mówią, że taka konstytucja a nic, to wszystko jedno; ja myślę, że nawet gorzej, bo Wiedeń myśli, że nam wielkie dobrodziejstwo uczynił, i spodziewa się od nas

[1]) Mowa o konstytucji nadanej przez cesarza 26 kwietnia.

wdzięczności — ale się bardzo myli: trudno mieć wdzięczność za to, że nas ucą złudzić, a po prostu oszukać. Oni myśleli, że jak nam dadzą konstytucję, o jej nawet nie przeczytamy, tylko w uniesieniu wykrzykniemy: „wiwat" ministerium Wiedeńskiemu. O, wiemy my, z kogo się to ministerium składa: oto pana Ficquelmonta, Pillersdorfa i pana Liehmana [1]). Dobrze powiedział Mikoszewski, że w tych właśnie osobach zmartwychwstał Metternich. Damy dokładne wyobrażenie o panu Ficquelmoncie, gdy powiemy, że jest uczniem Metternicha i że musiał wstępować w jego ślady, kiedy Metternich w swym testamencie mianował go swym następcą. Pillersdorfa kładą na równi z Ficquelmontem, a pan Liehman dał się poznać dobrze Krakowowi, sprawując tu kilka lat urząd konsula austriackiego. Zawsze pokazywał się największym nieprzyjacielem Krakowa, a jego mieszkańców uważał za pierwszych buntowników; pewnie nas więc teraz nieźle przedstawia, pewnie wynajdzie naszą winę w awanturze zaszłej 26 kwietnia. Oj, taki pan Liehman dużo nam może zaszkodzić. Na miejsce Castiglioniego przybył tu generał Schlick [2]). Mówią, że to ma być bardzo niedobry człowiek. Widziałam go dzisiaj: ma minę bardzo złośliwą — stary, nie widzi na jedno oko, które postradał za Napoleona, wtedy, gdy Austriacy podług swego zwyczaju zmykali; miejsce oka zastępuje mu ogromny plaster czarny, który mu nadaje postać uroczą. — Na miejsce Deyma przysłano nam jakiegoś urzędnika ze Lwowa, nazywa się Ettmajer [3]); o tym nic jeszcze ani złego, ani dobrego nie słyszałam, nikt go tu ani z opinii nie zna — jego postępowanie pokaże nam, co wart.

5-go. Dzisiaj przyjechał z Warszawy mój brat Mikoszewski. Mówi, że w Warszawie dotychczas cicho, ale rząd przedsiębierze wielkie ostrożności: od dziesiątej wieczór nikomu już chodzić nie wolno, mnóstwo osób aresztują, tak że cytadela przepełniona; zakupił rząd teraz dużo domów naokoło cytadeli i zburzył je, by mieć wolne miejsce koło tejże.

Namiestnikowi napisano na pałacu „Do najęcia", co go podobno bardzo zabolało [4]). Musi się bać, bo co dzień nocuje w cytadeli. Biedni Warszawianie żyją wszyscy prawie jak w więzieniu: zaledwie ogólnie wiedzą, że się burzy w świecie... ale zaledwie wolno im pomyśleć o tym, bo tyle jest szpiegów w Warszawie, że się trzeba bać wymówić ze słówkiem w najzaufańszym towarzystwie. W tych czasach pełno lata po Warszawie wróbli z kokardami, to oburza Rosjan, ale nie mogą dojść, kto im te figle płata. Z Prus smutne dochodzą nas nowiny: nasi powstańcy w największej nienawiści z Prusakami;

[1]) Gen. Karol Ludwik Ficquelmont, austriacki min. spr. zagran. od 21 marca do maja 1848 r.; Franciszek Pillersdorf, min. spraw wewn. od 20 marca i prezier od 4 maja do 8 lipca 1848; Lichman v. Palmrode, austr. rezydent w w. m. Krakowie do aneksji (1846).

[2]) Feldmarsz. Franciszek Schlick, następca gen. Castiglione na stanowisku zwnodowodzącego załogą austr. w Krakowie, od maja 1848.

[3]) Andrzej Ettmayer v. Adelsburg, austr. komisarz rządowy dla m. Krakowa z okręgiem.

[4]) Mowa o gen. Iwanie Paskiewiczu, księciu warszawskim i namiestniku w Królestwie Polskim.

biją się ciągle. Mój Boże, cóż to za nieszczęście, co za nieroztropność naszych, żeby się wystawiać na oczywistą zgubę. Powstańcy nasi zupełnie pobici zostali w miasteczku Książu [1]). Wojsko pruskie straciło 40 ludzi a 50 rannych, między którymi 5 oficerów. Strata powstańców jest bardzo znaczna. 120 mają rannych, między którymi Dąbrowski, 700 wzięto w niewolę, którzy mają być odprowadzeni do twierdzy Kistrzynia (Cüstrin). Powstańcy walczyli z wściekłością, ale odnieśli klęskę stanowczą. Książ prawie ze szczętem zniszczony. Libelt miał wystąpić z Komitetu, a Mierosławski rozpacza....[2]).

Późniejszy numer *Gazety Poznańskiej* donosi nam, że powstańcy odnieśli zwycięstwo nad Prusakami. Sam generał komenderujący armią pruską, Colomb [3]), donosi w swym raporcie, że trzystu żołnierzy i jedenastu oficerów przeszło na stronę powstańców i że musiał dla braku amunicji jedno działo zostawić, co my sobie inaczej wytłumaczymy, to jest, że mu nasi powstańcy armatę zabrali.

Ale cóż nam po takim chwilowym zwycięstwie? Czy to nam nie płakać teraz rzewnymi łzami nad każdą kroplą krwi braci naszych tak niepotrzebnie wylaną! Wszystkie te utarczki, zamiast nam co dobrego przynieść, powiększają tylko we wrogach naszych nienawiść i przedstawiają nas wobec świata jako burzycieli, a dzisiaj nam dużo na opinii i na pomocy drugich zależy, bo cóż my sami przez się zrobić potrafimy. [...]

Dzisiaj prywatny jakiś list donosi z Wiednia, że ministerium zrzucone; Bóg by dał, żeby to prawdą było [4]).

Wrocławska Gazeta w ostatnim numerze donosi, że armia francuska w sile 250 000 wojska postąpiła nad sam Ren.

— — — — — — — — — — — — — — —

Wczoraj już mówiłam, że na miejsce Castiglioniego przybył Schlick. Ten tedy Schlick wezwał dziś wszystkich urzędników, profesorów do siebie. Profesorowie nie udali się na to wezwanie. Pan Brodowicz złożył urząd, pan Kopf także [5]), urzędnicy tylko zebrali się u Schlicka. Powiedział im tedy: „Jeżeli zachowywać się będziecie spokojnie, wtedy mogę wam zapewnić moje względy i bezpieczeństwo: jeżeli zaś najmniejsza okaże się niespokojność, wtedy

---

1) Zdobycie Książa (gdzie był jeden z czterech obozów kadrowych wojska polskiego) przez wojska pruskie nastąpiło 29 kwietnia. W obronie miasta zginął dowódca sił powstańczych Florian Dąbrowski. Straty po stronie polskiej wynosiły: 600 zabitych i rannych, 500 wziętych do niewoli. Uszły niedobitki (dane Kraśnickiej nie są ścisłe, jak również co do stanu zniszczenia Książa).

2) Wspomniany tu po raz pierwszy Karol Libelt (1807—1875), znakomity filozof polski, był przewódcą obozu demokratycznego w Wielkopolsce, brał udział w przygotowaniach rewolucji 1846 r. oraz był członkiem tajnego Rządu Narodowego w Poznaniu (kwiecień 1848), Komitetu Narodowego, później Ligi Polskiej: Ludwik Mierosławski (1814—1878) kierował przygotowaniami militarnymi wybuchu 1846 r. i powstaniem wielkopolskim od 19 kwietnia.

3) Gen. Fryderyk August v. Colomb był dowódcą sił pruskich w Poznaniu i kierował akcją likwidacji sił polskich.

4) Wzmianka o zmianie rządu pod przewodnictwem Ficquelmonta na gabinet Pillersdorfa.

5) Maciej Józef Brodowicz, prof. Uniw. Jag., lekarz i twórca kliniki uniw.; Wiktor Kopff, senator w okresie w. m. Krakowa, prezes sądu.

niam się dla was w najgroźniejszego nieprzyjaciela, nikogo oszczędzać
ędę, a miasto w perzynę i gruzy zamienię". Po czym wyszedł, zamknąwszy
askiem drzwi za sobą. [...]
ieczorem przylepiano na rogach ulic obwieszczenie, że nie można wyje-
ani nawet wyjść za rogatkę bez papierzetel. Wszystkich zadziwiło, co
y to nowe obostrzenie. Wprawdzie to rzecz oburzająca, żeby bez powodu
nać miasto w oblężeniu. Dużo osób przepowiadało, że nam jeszcze daleko
j będzie pod rządem Schlicka. Dużo osób twierdziło, że tego człowieka
nym tylko Neronem porównać można. Jeżeli tak jest w samej rzeczy, to
dziwie opłakane nasze położenie!
isiaj umarł w klinice emigrant Kiełkiewicz. Gdy pierwszy wystrzał dał się
ć ze strony Austriaków, Kiełkiewicz właśnie znajdował się bezbronny
icy. Oburzony do najwyższego stopnia tą haniebną zdradą, uderza kilka-
ie laską austriackiego żołnierza i odbiera mu broń; tymczasem inny żoł-
widząc niebezpieczeństwo swego towarzysza strzela, a nielitościwa kula
zywa naszego bohatera. Rana ta nie była do uleczenia, gdyż trafiony
w plecy. Kula przeszła przez płuca i wyszła piersiami. Biedak bardzo
wycierpiał. Umierał z największą przytomnością, dziękując paniom, które
służywały, za podejmowane koło niego starania i błogosławiąc ojczyźnie.

o. Przecie nam zawitał dzień, jakiegośmy dawno nie mieli, co ożyw-
nas osłabłą nadzieję, co wlał w nas nowe życie. *National* donosi, że
ja, oburzona zdradnym postępowaniem Prus przeciw naszym powstań-
wypowiada wojnę Prusakom, Mierosławskiemu zaś, naczelnemu wodzowi
j armii, poleca, by się utrzymywał w Prusach *à tout prix* do końca maja.
no pojąć, jakie wrażenie ta wiadomość na nas zrobiła! W chwilach, gdy
e okoliczności zaczęły nas przygniatać, usłyszeć coś tak pomyślnego,
to za radość! Cóż to za niewypowiedziane szczęście.

— — — — — — — — — — — — — —

adomość o zrzuceniu Ficquelmonta w Wiedniu potwierdza się. Niechęć
w niemu w ludzie wzrasta do najwyższego stopnia; odprawiono mu pięć
nmusik, nareszcie zmuszony był przez tłumy przed nim zgromadzonego
publicznie urząd złożyć, po czym opuścił nieżyczliwy sobie Wiedeń
lką dla wiedeńczyków pociechą, w której my serdeczny udział bierzemy.
Węgrach wielkie oburzenie przeciw Austrii, liczne proklamacje wzywają
do broni. Węgrzy upominają się koniecznie o zwrócenie swych pułków
ch. Ostatni numer naszego dziennika politycznego donosi nam, że ge-
Castiglione odwołany zostanie z swym sztabem do Wiednia i oddany
ąd wojenny. Zdaje się, że ta wiadomość musi się opierać na pewnych za-
, gdyż sądzę, że redaktor naszego dziennika obawiałby się rozsiewać
sadnych w tym względzie wieści. Deputacja, złożona z pana Kopfa i pana
nowskiego,[1]) udała się do generała Schlicka z protestacją przeciw wczo-

[1]) Piotr Łukasz Bartynowski, senator w. m., kurator Uniw. Jag. i prezes Apelac. w Krakowie.

rajszemu jego postanowieniu, z którym dał się tak cierpko słyszeć zgromadzo nym urzędnikom. Dzisiaj przyjął ich jak najgrzeczniej i przepraszał za wczo rajsze obejście się. — „Ja, — mówił, — jestem sobie stary żołnierz, nie znan polityki i dlatego mówię, co myślę. Jestem do tego żywy czasem, uniosę si nadto — przepraszam was za wczorajsze uchybienie i mogę wam zapewnić zu pełną spokojność i bezpieczeństwo". — Po czym pożegnał ich jak naj uprzejmiej. [...]

Po obiedzie przybył tu pociągiem akademik lwowski z Wiednia, jede z tych, których przed parą dniami widzieliśmy wyjeżdżających w deputacji Na dworcu pokazał się ostro, przyjechał bowiem z pałaszem, co zobaczywszy komisarz policyjny mówił mu, by odpiął pałasz, na co nasz zuch odpowiedział że dobrowolnie pałasza nie odepnie, a gdyby przyszło do przemocy, to i opó stawić potrafi. „— Ale mój panie, — mówił dalej nasz komisarz, — kiedy u nas broń zakazana mocą kapitulacji! — A co mnie tam do kapitulacji, — odrzekł akademik — pałasza nie odepnę i basta". Widząc że nic nie wskóra nasz komisarz udał się do oficera, który znów tę samą śpiewkę powtórzył na szemu śmiałkowi, który jednak nie spuszczając z tonu odpowiedział: „— Przed cesarzem chodziłem przy pałaszu, to i tu chodzić będę". — Po czym nasz ofi cer i nasz komisarz chwytając się za głowę odeszli, a śmiały młodzieniec po jechał do miasta.

Nie wiemy jeszcze, co nam z Wiednia nasz akademik przywozi. Jutro ma być rano w Akademii, gdzie się akademicy na to posłuchanie zgromadzą.

7-go. Przyjechał do Krakowa pan Didier, ajent francuski.[1]) Jedni mówią że od rządu dla sprawdzenia tych wypadków, drudzy zaś utrzymują, że jes wysłany od jakiegoś stronnictwa francuskiego (których się tam dużo utwo rzyło) dla przekonania się, jak rzeczy stoją. Bądź co bądź widać, że się spraw naszą we Francji zajmują. Ten pan Didier był już w Poznaniu, a z Krakowa jechać ma do Lwowa. Dobrze, że się też przekona, jakich nadużyć względem nas dopuszczają się opiekuńcze rządy. Może też obraz naszej niedoli, naszego ucisku wywoła zemstę przychylnego nam ludu. Następny numer *National* ni nie wspomina o tej błogiej wiadomości, to jest nie powtarza, że Francuzi wy dali wojnę Prusom; zapewnia nas jednak, że nad samym Renem stoi 250.000 wojska francuskiego i że Francja dała polecenie Mierosławskiemu, żeby si koniecznie utrzymywał do końca maja, co jednak nie musi być bez przyczyny i dowodzi nam, że się Francja naszą sprawą zajmuje.

Wiadomości te niesłychanie niepokoją Austriaków, dlatego też trzymają si na wielkiej ostrożności: co dzień bardziej fortyfikują się na zamku, co dzie w nocy cichaczem zwożą proch, kule, bomby, rakiety, armaty nawet, któ

[1]) Karol Didier, literat i wysłannik oficjalnie rządu franc. (Lamartine'a) do Pol ski, nieoficjalnie lewicy paryskiej — miał zbadać sytuację w Polsce i doradzić tutejszym leaderom powstańczym umiarkowany stosunek do rządu berlińskiego w nadziei pomocy Drugiej Republiki, gdy tylko lewica dojdzie do głosu. Didier przybył do Poznania 9 kwie tnia, następnie dwa miesiące bawił w Galicji.

rzywożą na wozach dlatego, żeby ciężki ich hurgot nie zbudził mieszkańców nie wydał sekretu, o którym wie każdy ulicznik. Wszystkie te zapasy, te przytowania robią zapewne na naszą skórę. Oj, doczeka się Kraków kiedy okropej chwili, bo chociażby nawet sprawa nasza wzięła najpomyślniejszy obrót, Austriacy niezawodnie na Krakowie przynajmniej wywrą swą zemstę i zniczą go na odchodnym. Słowem nie ma punktu niebezpieczniejszego swym pożeniem jak Kraków, który ze wszystkich stron może się spodziewać napadu zniszczenia. A do tego Kraków ma opinię tak niespokojnego miasta i siedliska szystkich buntów, że w czyjekolwiek ręce by się dostał, nie zostałby cały. rzeba więc tylko wielkiej odwagi i wielkiej rezygnacji, żeby teraz w Krowie być spokojną; toteż bardzo dużo osób wyjeżdża z Krakowa dla bezpieeństwa; ale gdzie dziś tego bezpieczeństwa szukać, kiedy się cały świat rzy?

8-go. Dziś w nocy o pierwszej godzinie była rewizja u Panny Marii w koele. Austriacy podprowadzili pod kościół cztery armaty i, ubezpieczywszy tak, wprowadzili do kościoła cały batalion żołnierzy i robili najściślejszą wizję po grobach, poza ołtarzami, słowem przeszukali każdy kącik, szukając oni czy osób, tego nie wiem; co jednak niezawodne, to że sobie ktoś z nich usiał zakpić i zdać im fałszywy raport, żeby ich troszkę zatrudnić. Cóż to niegodziwy, podły, jaszczurczy charakter tych Austriaków, żeby nic otwarnie robić, tylko wszystko potajemnie, po nocy, jak złodzieje; bo jeżeli ich wiadomiono, że się w kościele Panny Marii znajduje ukryta broń, to dlaegóż nie zrobić rewizji we dnie, nie zawsze i wszędzie pokazywać się podpnymi i tchórzami!

Ranniejszym pociągiem kolei żelaznej pojechało dość osób do Prus. Tu w Krawie wydano im bez żadnych kwestii paszport, lecz na granicy pruskiej Szczakowej wrócić im się kazano — dlaczego nie wiedzieć? Bo przecież te ądy trzymają się za ręce, co więc jeden pozwala, drugi by zabraniać nie ponien, ale teraz to się dzieją same niepojęte rzeczy. Co to dalej będzie?

9-go. Rozeszła się tu wieść, jakoby w Warszawie wybuchła rewolucja. Mówią o tym bardzo głośnie, a szczegóły opowiadają w rozmaity sposób. Jedni ierdzą, że cesarz przybywszy do Warszawy zajechał, jak zwykle, do Łazieek. Przed Łazienki zaraz po przybyciu jego Cesarskiej Mości miało się mnóvo ludzi zgromadzić; jedni z prośbami, drudzy z przedstawieniami, inni na niec ze skargami, a wszyscy zebrać się mieli w interesie, nie zaś w zamiarze bienia rewolucji. Tymczasem zebranie to tak liczne miało tak zmięszać ceza, że kazał wystąpić wojsku, a widząc, że się tłum nie rozchodzi, kazał dać nia; wojsko zaś, zamiast strzelać, miało złożyć do nogi broń, czym oburzony mięszany nasz tyran wyszedł tylnymi drzwiami i udał się pieszo czy konno cytadeli, skąd kazał bombardować miasto.

Drudzy zaś twierdzą, że zaledwie cesarz przybył i przejeżdżał ulice, zjawił przed nim jeździec, który przed oczyma cara polską chorągiew rozwinął

i miał zawołać: „Bracia, do broni! Już czas zacząć!“ A ten okrzyk przelatują z ust do ust pobudził do powstania.

Wszystko to mają być wiadomości z listów prywatnych osób wiarogodnych ale tych listów nikt nie widział, a przynajmniej ja ich nie widziałam, a tera tyle fałszywych, bajecznych, bezzasadnych wieści krąży, że czego się na własn oczy nie widzi, temu wierzyć nie można; a do tego wiadomość o rewoluc w Warszawie tyle razy już chodziła po Krakowie, i to z takimi zapewnieniam dodatkami — a jednak zawsze pokazało się, że to nieprawda.

10-go. O rewolucji w Warszawie już znowu przycichło — pokazuje się, ż to znów bajka. Słychać, że Francja ma wypowiedzieć wojnę Austrii i że ge nerał francuski Oudinot na czele 50 tysięcznej armii, utworzonej pod nazw Alpejskiej, ma wkroczyć do południowych Włoch.[1]) Wiadomość ta pochodz z gazet, a tym więcej można jej wierzyć, że Francja wśród takiej anarchii i nie ładu musi zburzony i niespokojny lud zatrudnić wojną.

W dzisiejszej *Jutrzence* czytamy śliczną odezwę do Polaków od mieszkań ców miasteczka Kiezmarku (w Węgrzech); w wyrazach najtkliwszych, najser deczniejszych i prawdziwie z serca pochodzących wynurzają nam swą miłoś i współczucie. Oświadczają, że Polacy w każdej chwili mogą rachować na ich pomoc, i że z rozkoszą przeleją krew i poświęcą majątki swoje dla święte sprawy naszej. „Jeżeliby zaś (dodają) losy zawistne i prześladowania waszych wrogów wypchnęły was na czas jakiś z Ojczyzny waszej, nim się u celu wa szych życzeń ujrzycie — natenczas przybywajcie do nas, a mieszkańcy Kiez marku przyjmą was z prawdziwą radością, z otwartymi rękoma i szczeryn sercem. Błogosławić będziemy chwilę, w której dowieść wam potrafimy, ż prawdziwy szacunek i szczera miłość przejmuje serca dla was, nieszczęśliw a cnotliwi bracia nasi“. — To jest mniej więcej treść mowy kiezmarczyków. — Przecież tak złymi być nie musimy, kiedyśmy sobie umieli zyskać taką sympatię.

Nieszczęśliwi emigranci nasi odebrali dziś rozkaz wydalenia się z Krakowa w przeciągu dni trzech do Wrocławia. Łatwo wystawić sobie, jak ich i nas razem ta wiadomość zasmuciła. O, nieszczęśliwi tułacze! Czyż już nie ma kresu wa szym męczarniom i tułactwu? Czyż na to ujrzeliście wasze rodzinne strony, by na rodzinnej ziemi paść ofiarą zdrady i podstępu naszych wrogów? O, nie ma i nigdy nie było większych męczenników, jak nasza nieszczęśliwa emigracja i jak wszyscy dobrze myślący Polacy. Bo cóż się dziś dzieje w sercach naszych widząc wyjeżdżających, a raczej wypchniętych wychodźców? Każdy z nas naj chętniej przyjąłby część ich niedoli, by ulżyć tym nieszczęśliwym. O, cóż to za smutne, okropne, niczym nie opisane chwile dla nas! Jakże drogo, jakże gorzko opłacamy tych kilka chwil radości! Żeby nie mocna ufność w miłosierdzie Bo skie, uleglibyśmy pod tymi nieszczęściami, ale głos jakiś wewnętrzny, błogi przemawia do nas: „Nie płaczcie! Nie traćcie nadziei! Wnet się znów wszyscy

[1]) Mowa o korpusie marsz. Oudinot, który w marcu 1849 r. przybył z Marsylii pod Rzym (do miasta wkroczył dopiero 2 lipca).

zycie — i połączycie na zawsze!" O, jakiż to błogi głos, on dziś w nas życie muje i ożywia nadzieję. Wierzymy mu, bo Pan jest wszechmocny i cokol- zechce, uczynić może.

go. Nie było więc, nie było niezawodnie żadnej rewolucji w Warszawie, dotąd byłyby przyszły do nas urzędowe wiadomości, a tymczasem dowia- y się, że wszystko cicho, spokojnie, i po dawnemu; przynajmniej ci, co ierzchowności sądzą, tak powiedzieć muszą. Zgadzam się co do cichości spokojności, ale nie przystaję na to zdanie, że wszystko tak jest jak daw- O nie! Pewna jestem, że dziś zupełnie inne myśli zajmują warszawian, inne ia tkwią w ich sercach jak przed parą miesiącami. O, i Rosjanie nie tak jak dawniej. Dziś między nimi dużo mamy przychylnych sprawie naszej, obudzili [się] z długiego omamienia i uznali, że żelazna ręka nimi rządzi śród takiej pomyślności i potęgi kraju są tylko ślepymi wykonywaczami iskiej woli cara. I w tych nawet, co są z całym dawnym przywiązaniem więceniem dla swego Boga-cara, zaszła niemała zmiana, i oni spostrzegli ich potęga i siła zachwiała się w swych postawach, i oni, choć skrycie, ami w sobie, uznali, że niegodny despotyzm musi ulec, musi upaść przed dziwą cnotą, sprawiedliwością i prawdą. [...]

NA POGRZEBIE POLEGŁYCH OFIAR

ersze te napisał i wpisał tutaj Karol Estreicher:

O! bój nasz to, ziemia nasza,
Co łzą braci się ugasza,
Co rok rocznie krwią napływa,
Mogiłami się okrywa.
Świętaż w przyszłość będzie dola,
Gdy kwiat wyda taka rola.

Pieśń żałoby — hymn pogrzebu
Skargą pomsty tchną ku niebu:
Przez krew, co z ran braci ciekła,
Przez te blizny, przez łez morze,
Zaklinamy Cię, o Boże,
Ukarz gromem dzieci piekła.

Prześladują nas morderce,
Rozdzierają na wskroś serce!...
Czyż ból naszym wciąż udziałem?
Mamyż ciągle własnym ciałem
Karmić sępów czerń zajadłą?
Małoż jeszcze ofiar padło?

Idzie orszak pogrzebowy!...
Grono dziewic i młodzieńce
Niosą trumny, na nich wieńce...
Czapki barwy narodowej.
Módlcie się za dusze bratnie,
Rzućcie na grób łzy ostatnie!

Siostry! Bracia! Wieńczcie groby
Kwieciem chwały i pamięci!
Niechaj każdy w znak żałoby
Chwilkę modłów im poświęci.
Bracia! Wieczność niedaleka,
Dola taka i nas czeka!...

Lecz z smutkiem precz,
Bo pomsty miecz,
Pioruny spadną na wroga.
Cierpienia chrzest
Zwiastunem jest
Zmartwychwstania od Boga.
Im więcej łez, im więcej krwi —
Tym bliższa jutrznia zbawienia.
Liczy nam Bóg te krople łzy,
Ten każdy jęk,
Ten ogrom męk
Ofiar przybitych do krzyża.
Bracia! Chwila odkupienia
Z każdą łzą naszą się zbliża.

Bracia! Siostry! Z tym pogrzebem
Bóg nam maże wszelkie grzechy,
Cierpienia nas łączą z niebem —
Bliska jutrznia! Dzień uciechy!
Cnota wzejdzie, skona zdrada!
Prześladowcom biada!... biada!...

— — — — — — — — — — — — — —

Dzisiejsza *Jutrzenka* donosi nam, że nasz sławny wieszcz Mickiewicz znajduje się w Rzymie, że papież, ciągle przychylny sprawie naszej, poświęcił chorągiew polską, że się tam zbierają legiony dla Polski i że, na koniec, ogłaszają krucjatę dla Polski w imię Boga, Ś-go Andrzeja i Piusa IX. Z *Jutrzenki* także dowiadujemy się, że w miastach zaatlantyckich liczne dla Polski zbierają składki i że emigranci nasi rozproszeni po Ameryce wracają do nas, wioząc

z sobą 100.000 broni i znaczne zasoby pieniężne. Bóg by dał, żeby to była prawda.

Mierosławski ma stać teraz na czele 21.000 wojska i ma mieć 12 dział zdobytych na nieprzyjacielu.

12-go. Dziś znowu jeden z naszych rannych emigrantów, Niedziałkowski, zakończył w klinice życie.[1]) Miał to być człowiek rzadkich cnót i zdolności, powszechnie żałowany, a te panie, które opatrują go — miały sposobność bliżej go poznać — nie mogą dość opowiedzieć o jego rozumie i przytomności i ubolewają nad jego śmiercią równie jakby nad śmiercią ojca lub brata. Dla pamiątki kazano go malować i dagierotypować. Mnóstwo osób schodzi się, by go choć po śmierci widzieć. [...]

Dzisiaj było w teatrze przedstawienie dla odjeżdżającej emigracji. Dawano *Dwernicki pod Poryckiem* i *Okopy na Pradze*. Osób nie było wiele, bo dziś mało kto usposobiony do zabawy; bilety jednakże wszystkie rozkupiono. Na końcu jeden z artystów dramatycznych przemówił w te słowa do emigracji:

Bracia! Kraków opuszczacie
Jak wieczni tułacze,
Wnet nas wszyscy uściskacie,
Niechaj nikt nie płacze.
Mierosławski tam dowodzi,
I zbiera rodaków,
Wnet ojczyznę oswobodzi,
Wypędzi Prusaków.

— — — — — — — — — — — — — — —

13-go. Obchód pogrzebowy Niedziałkowskiego był wspaniały, acz smutny i rozrzewniający. Wychodźcy zamieszkujący jeszcze w Krakowie odprowadzili do wiecznego spoczynku zwłoki zamordowanego haniebnie towarzysza niedoli. Łzy rzewne zwilżały oczy Polek-krakowianek. Po skończonej ceremonii każdy poświęcił kilka chwil cichej, szczerej modlitwie, a na świeżym grobie posadzono kwiatki. Grób Niedziałkowskiego nie mógł być zrobionym obok grobów naszych w jednym dniu 17-tu pogrzebanych ofiar, a to dla braku miejsca. Szkoda, wielka szkoda, że go obok nich złożyć nie było można, bo wszakże on także należy do ofiar podstępu i zdrady. Tamci polegli przynajmniej od razu, a ten nieszczęśliwy, a ten nieszczęśliwy po tylu cierpieniach fizycznych i moralnych zgasł wtedy, kiedy dał poznać bliżej niego będącym całą moc charakteru i duszy, prawdziwą miłość Ojczyzny, zupełne poświęcenie się dla sprawy naszej. Umarł te wymawiając słowa: „Nie lękam się śmierci, gdyż umieram za Ojczyznę".

[1]) Józef Niedziałkowski, ranny w obie nogi 26 kwietnia na ul. Siennej, zmarł 10 maja.

14-go. Na rogach ulic ujrzeliśmy obwieszczenia dozwalające emigrantom wolnego pobytu w Krakowie, dopokąd porozumienia się z rządem Pruskim nie usuną trudności względem ich wpuszczenia do Prus, co zapewne nie tak prędko nastąpi, a co mnie niesłychanie cieszy. Emigranci dotąd w Krakowie zostający są to po największej części ludzie pozbawieni funduszów, których brak w pośród osób tak życzliwych zupełnie im się czuć nie daje. Tymczasem w Prusach zamiast współczucia znajdują nienawiść. Tam prześladują ich wszelkimi sposobami, a dalecy od ocenienia w nich tych szlachetnych uczuć, przymiotów i zdolności widzą w nich tylko wichrzycieli gotowych każdej chwili zrobić zaburzenie. [...]

15-go. Otóż nadszedł i ów piętnasty maja — dzień, na który zapowiadano różne zdarzenia, jedne więcej przerażające jak drugie. Wprawdzie na niebie było pochmurno — deszcz, który od owej pamiętnej środy nie padał, odwilżył dziś ziemię, grzmoty nawet dały się z daleka słyszeć. Uważałam to wszystko i robiłam sama w sobie wnioski, czy ta niespokojność w powietrzu nie sprowadzi nam jakiej niespokojności na ziemi — ale, chwała Bogu, cały dzień przeszedł spokojnie. Nie ujrzeliśmy owych od kilku dni zapowiedzianych Rosjan, co nas przekonywa, że to musiała być wieść (jak wiele innych w tym czasie) bezzasadna i fałszywa. W dzisiejszej *Jutrzence* czytamy, że Austriacy coraz większe szkody w wojsku ponoszą, które też ciągłymi porażkami do najwyższego stopnia rozjątrzone, a do tego pułki węgierskie, wysłane do Włoch, cofnęły się z drogi, oświadczywszy wyraźnie, że nie chcą się bić za sprawę Austrii. Już to ja myślę, że Austria wkrótce pożegnać się musi z swymi posiadłościami we Włoszech. [...]

16-go. Dzisiejszej nocy mnóstwo młodzieży nocowało na Bielanach, chroniąc się przed branką. Utworzyło się dwa obozy: jeden 90 ludzi, a drugi 140. Po wsiach także chłopi zbrojni w cepy i drągi oczekiwali napadu. Boję się tylko, żeby Austriacy nie wyśledzili, że się młodzież ukrywa na Bielanach, i nie otoczyli lasu wojskiem, boby przyszło do wielkiej awantury. Mówią, że Mierosławski został pobity przez generała Pfuel, że wojsko jego poszło w rozsypkę, wielu jednak połapano, powypalano im znaki piekielnym kamieniem dodając, że jeżeli drugi raz jeszcze przewinią naprzeciw rządu, natenczas nic ich nie uchroni od kary śmierci.[1]) Znaki te nie potrwają długo, ale pamięć niesłychanego barbarzyństwa Prusaków zostanie niezatartą plamą na tym podłym narodzie. Utrzymują, że sam Mierosławski dostał się w niewolę i że ma być odesłanym do twierdzy Kistrzynia; inni zaś mówią, że w samej rzeczy jest w ręku Prusaków, lecz że ma uzyskać paszport do Francji; inni na koniec zaprzeczają obudwum tym twierdzeniom i utrzymują, że Mierosławski ukrywa się w la-

[1]) Aluzja do piętnowania kosynierów-partyzantów rozczynem lapisu, co wywołało znaczne oburzenie w prasie europejskiej, interesującej się wypadkami w Polsce.

sach. Czas wyjaśni nam prawdę, taka niepewność jednak aczkolwiek lepsza może od smutnej pewności, jest niesłychanie przykrą.[1])

Całe Poznańskie ma być zniszczone, miasta i wsie porabowane i popalone, a godni obywatele dobrowolnie ze wszystkiego się wyzuli.

17-go. Znaczna ilość wojsk cesarskich opuściła Kraków, wezwana do Wiednia, gdzie, jak mówią, powstały nowe, silne zaburzenia. Pułk niedawno przybyły do Krakowa, Nassau, nie chciał iść ku Wiedniowi; sam pułkownik, a za nim wojsko oświadczyło, że nie pójdzie przeciw wiedeńczykom. Niechęć tego pułku posunęła się nawet do tego stopnia, że rzucano o ziemię kaski i broń. Już to ja myślę, że ministerium wiedeńskie nie znajdzie silnego poparcia w swej sprawie w wojsku; ani wątpić już nie można, że żaden pułk węgierski nie przyjdzie im w pomoc, Czesi toż samo. Gdzież więc szukać będą tych gorliwych służalców? [...]

18-go. Mówią powszechnie, że w Wiedniu już spokojnie, że strona młodzieży wzięła górę i że ona dziś będzie miała pierwszy głos. Całe zaś zaburzenia stąd miały wyniknąć: ministerium żałując od dawna udzielonych swobód — pozwolenia na uzbrojenie tak licznej gwardii, która mu do reakcji przeszkadzała, — to ministerium więc szukało tylko sposobności rozbrojenia gwardii. Wyśledziwszy i odkrywszy ten spisek, gwardia wystąpiła zbrojnie i otwarcie przeciw podstępnemu rządowi, który pierwotnie upoważniając ją do działania, dziś jeszcze przemyśliwał, jakby jej się pozbyć. Sprężyny użyte do uśmierzenia umysłów zamiast działać przeciw gwardii, skłoniły się na jej stronę, a tym samym rząd widział się zmuszonym ulec i przystać na wszystkie żądania, które rozjątrzona młodzież (wzniósłszy najprzód po wszystkich ulicach silne barykady) gotowa była poprzeć orężem. Tak tedy młodzież ma wolność obierania ministrów. Zupełnie inna konstytucja, taka jakiej zechcą, ma być ogłoszoną. Jedna tylko izba obrad ma istnieć, wojsko ma wspólnie działać z gwardią.

Takie dotąd mamy wiadomości z Wiednia. Jeżeli to jest prawdą, to czegóż więcej na ten czas życzyć by sobie można!...

19-go. Przybyły z Wiednia adwokat Rzesiński opowiada, że w Wiedniu wielkie niespokojności. Jedni życzą sobie Rzeczypospolitej, inni monarchii konstytucyjnej. Jednak całe obywatelstwo, wszyscy fabrykanci i rzemieślnicy są za monarchią, młodzież tylko, podbudzana po większej części przez Francuzów i Polaków, zażądała rzeczypospolitej. Lecz gdy się pierwszy głos wśród tłumu z tym żądaniem ozwał, uniesiony pasją obywatel przebił tego młodzieńca. Ciągłe i coraz wzmagające się zaburzenia, niechęć okazywana dla ministerium, rządu i całej cesarskiej familii przeraziła do tego stopna Cesarza, że pomimo

[1]) Mierosławski po bitwie miłosławskiej ukrywał się około 10 dni w różnych miejscowościach i lasach; pochwycony przez Prusaków 11 maja pod Swarzędem i osadzony najpierw na forcie w Winiarach, na skutek interwencji francuskiej odesłany został 24 lipca do Akwizgranu, skąd wyjechał do Paryża, następnie na Sycylię.

tego, że był bacznie strzeżony od gwardii narodowej, 17 t. m. rano wymknął się znienacka i uciekł z Wiednia. Gdy się o tym naczelnik gwardii dowiedział, wysłał niezwłocznie pogoń za cesarzem, która go 6 mil za Wiedniem dościgła. Na nalegania usilne tychże wysłanych osób cesarz dał słowo, że o 5 z południa powróci do Wiednia. Z tą więc odpowiedzią wróciło poselstwo, co jednak nikogo nie zadowoliło i nie zaspokoiło, bo czyż można ufać słowu austriackiemu? Obawa więc wielka w Wiedniu powstała, by cesarz nie działał podstępnie i by nie kazał bombardować miasta, uważając wczorajsze przyrzeczenia za nieważne, gdyż go do nich przymuszono. [...]

W Krakowie mieliśmy dziś zabawną scenę. Około 10 z rana kilku przechodzących kanonierów zapytało się ulicznika, czy by nie wiedział kogo, co by im na zamku rynsztoki wyczyścił. Ulicznik na to zapytanie odrzekł śmiało: „Nie wiem i nie znam takiego, co by się tej roboty podjął, a zresztą możecie pucować armaty — to sobie pucujcie i rynsztoki". Rozmowę tę posłyszawszy przekupki zleciały się hurmem, jak zaczęły poklaskiwać dowcipowi naszego ulicznika, jak zaczęły dogadywać kanonierom i wysilać się jedna nad drugą w przydomkach niezbyt głaszczących ucho, tak się zrobiła z tego taka wrzawa, że się nazbiegało mnóstwo ludzi i nadeszła nader ważna osoba, policjan. Nie wysłuchawszy o co idzie, posłyszał tylko, że obrażono jego brata. To dosyć dla tak szlachetnego serca, by się starać pomścić krzywdy uczynionej swemu szlachetnemu ziomkowi. Czyni to, na co się tylko mógł zdobyć, i pompatycznie, po austriacku, daje winowajcy w twarz. Nasz śmiałek jednak, urażony, zwraca mu to z dobrym procentem. W tej chwili nadeszło kilku innych policjanów, a nasz zuch musiał ulec przemocy i zaprowadzono go do policji.

To jednak ważne zajście zwróciło uwagę generała komenderującego. Obawiając się, by to straszliwe zajście nie sprowadziło co najmniej rewolucji, kazał wystąpić wojsku, któreśmy widzieli z wielką powagą maszerujące i patrolujące po rynku i ulicach!

20-go. Ogólnie dziś utrzymują, że cesarz do Wiednia powrócił. Mówią nawet, że to niezawodne, że było parę prywatnych listów, które tę wiadomość potwierdzają. Ja jednak żadnego z nich nie czyta(ła)m, nawet nie widziałam, a zatem żadnym zapewnianiom i zaręczaniom nie wierzę. Teraz ludzie najłatwowierniejsi muszą się stać niedowiarkami, a ja, choć bardzo skłonna jestem do wierzenia wszystkim dobrym, chociażby nawet bezzasadnym wieściom, jednakże tyle razy zawiedziona, tyle razy ciesząc się lub smucąc niepotrzebnie, dałam sobie słowo, że niczemu wierzyć nie będę, dopóki się o prawdziwości należycie nie przekonam.

Od dzisiaj zaczęło wychodzić nowe, periodyczne pismo *Orzeł Biały* przez młodego krakowianina, Juliana Miłkowskiego.[1]) Z pierwszego numeru wnosić trudno, jak nam się autor z zakreślonego sobie celu wywiąże, przedsięwziął bo-

[1]) Julian Miłkowski, literat i akademik krakowski, znany z utworów patriotycznych niewysokiej wartości artystycznej; wydawał w r. 1848 *Orła Białego*.

wiem pisać zupełnie w duchu demokratycznym, nie mięszając się w politykę, dlatego też pismo jego zaczęło wychodzić bez stępla. Pierwszy numer wspomnianego wyżej pisma zajęty w większej części dawniej już znaną sławną mową Rosjanina Bakunina, którą tenże miał w francuskim języku na posiedzeniu listopadowym w Paryżu 1847: im więcej ją się czyta, tym więcej się w niej piękności odkrywa. Nie wiem, kto ją przełożył na polskie, ale przyznać trzeba, że bardzo pięknie i mocno przetłumaczona.

Dzięki wolności druku, jedynej swobodzie, której dotąd używamy, mamy wiele świeżych pism w różnym rodzaju.. Z pism periodycznych wychodzi teraz *Jutrzenka*, pismo ogólnie lubione, gdyż w każdym niemal słowie tego pisma przebija prawdziwa miłość Ojczyzny i widać, że autor wynurza szczerze uczucia pięknej swej duszy.

Wychodzi także *Dziennik Polityczny*. Ten nie tylu ma zwolenników. Od przeszłej środy zaczął wychodzić *Świstek*, pismo humorystyczne, którego dowcipy jednym przypadają do smaku, innych zaś zupełnie nudzą, tak jak to najczęściej bywa. Autor tego pisma nie wymieniony, zdaje się jednak, że nim jest były cenzor krakowski, Majeranowski, człowiek ogólnie nielubiony i unikany. Nazajutrz po ukazaniu się *Świstka*, młody Anczyc, syn artysty dramatycznego i Ładnowski, komik naszej sceny, chcąc zrobić na złość wydawcy *Świstka* wydali *Dodatek do Świstka*, jeden we czwartek, drugi dzisiaj. W dodatkach tych więcej znaleźliśmy dowcipu jak w samym *Świstku*, nie wiem więc, czy obrażony autor *Świstka* zechce go dalej wydawać.

Oprócz tego w każdej księgarni widzieć można mnóstwo świeżych wierszy i broszurek. To jedno rozrywa nas cokolwiek w smutnym naszym obecnym położeniu.

Pierwszym naszym pismem, które się zjawiło po ogłoszeniu wolności druku, był *Dziennik Narodowy*, wydawany przez Hilarego Meciszewskiego — człowieka z dobrą bardzo głową, ale z nienajlepszym sercem i charakterem. Człowiek ten przechodził już różne koleje losu, pełnił różne urzęda, przychodził do nich niepojętym sposobem, co mu też reputację nadwerężyło i postawiło go w świetle człowieka dwóchznacznego, a nawet niebezpiecznego.

Pismu temu nie można odmówić wielkiej łatwości wyrażenia się, wielkiego choć nieco ostrego dowcipu, kwiecistości stylu, ale brakuje tam uczucia. Widać wyraźnie obawę narażenia się stronie nam przeciwnej, a na koniec dziennik ten zamieszczał same smutne i zatrważające wieści. [...]

Dzisiaj odbył się pogrzeb emigranta Leśniowolskiego, który zmarł w Klinice wskutek odniesionych ran. Mnóstwo osób odprowadziło go do miejsca wiecznego spoczynku. Był to człowiek z wielkimi zdolnościami i w kwiecie jeszcze wieku.

21-go. [...] We Francji 16 t. m. były nowe zaburzenia. Podczas ważnego posiedzenia, któremu przewodniczył Lamartine, 100.000 wyrobników natchnionych wyobrażeniami komunistycznymi wpada do sali obrad mówiąc: „Na nas kolej zająć te miejsca, które wy dziś zajmujecie!“ Naturalnie rada poprzednia

musiała ustąpić takiej masie, która zaczęła swe rządy od nałożenia znacznego bardzo podatku na możnych, wkrótce jednak, po niemałych trudach, jednak bez najmniejszego rozlewu krwi, przywrócono spokojność. Lamartine objął znów ster rządu. Kiedy Lamartine wyniesiony został do tak wielkiej godności, my, Polacy, cieszyliśmy się, że człowiek tak godny i z takim charakterem jak on nie zapomni, co winien narodowi uciśnionemu, który położył niemałe zasługi dla Francji. Spodziewaliśmy się, że nam poda rękę w chwili tak krytycznej. A tymczasem zdaje się, że już nie dla nas nadzieja, gdyż ledwie na chwilkę zabłyśnie, zaraz trzeba jej się wyrzec i wrócić do dawnej niedoli. Tak tedy pan Lamartine na jednym z posiedzeń z udanym bólem serca zaczął się rozwodzić nad niestosownym postępowaniem Polaków w Poznańskim, wyliczać najfałszywsze nadużycia, których się dopuszczali, na koniec powiedział, że to naród burzliwy i że zaburzeń na Francji stał się główną sprężyną. Okazał więc pan Lamartine, z jakim jest dla Polaków usposobieniem! Czyż się więc pomocy spodziewać możemy? Nadto *Journal des Débats* napełniony najniekorzystniejszymi dla nas artykułami; między innymi czytałam dzisiaj: *Ce n'est plus les Polonais qu'on plaint mais les victimes allemandes massacrées à Cracovie.*

Lud tylko dopomina się ciągle o pomoc dla Polski, i woła, że uczynkiem, nie słowami chce okazać Polakom swą wdzięczność i swe współczucie.

W ludzie więc widać jest więcej szlachetnych uczuć, jak w tych wykształconych umysłach, które zawsze tylko własny interes mają na celu i w których złoto zagłusza wszystkie szlachetne uczucia.

— — — — — — — — — — — — — — —

23-go. Dzisiaj doszła nas odezwa Czechów, napisana z prawdziwym uczuciem, z prawdziwą szczerością, wzywająca Polaków na sejm do Pragi. „Przybywajcie — mówią — czekamy na was z otwartymi rękoma i sercem. Wspólnie radzić będziemy, gdyż wspólnie nad sobą czujemy, razem cierpimy, razem przeto skończyć się musi nasza niedola, a dzień 31 maja będzie wiecznie miłą dla was i dla nas pamiątką. Przybywajcie więc do naszej starej, poważnej Pragi".[1])

Spodziewam się, że się mnóstwo Polaków uda na to wezwanie, i emigranci niezawodnie, tak ci, co są w Prusach, jak ci, co w Krakowie, potrafią pewnie przedrzeć się do Pragi, a widok tych męczenników prędzej jak najwymowniejsze przemowy potrafi nam coś wyjednać. Książę Czartoryski ma się także udać do Pragi. Z jakąż niecierpliwością oczekiwać będziemy szczegółów tej wspólnej narady! Może też przecie raz dowiemy się czegoś pocieszającego, bo przecie i złe ma swoje granice, i nasze więc nieszczęścia, dolegliwości, które nas ze wszech stron obarczają, przesilić się przecie raz na koniec muszą.

25-go. Jeżeli dawniej z prawdziwą przyjemnością brałam w rękę mój pamiętnik, by w nim zamieścić co dzień coś nowego, pomyślnego — to dziś z nie-

[1]) Przytoczony tu w cudzysłowie apel jest dowolną przeróbką przez autorkę diariusza odezwy organizacyjnego Zjazdu Słowiańskiego z 1 maja.

chęcią biorę pióro, nie wiedząc co i jak napisać! Bo jakżeż pisać można, kiedy miejsce dobrych wiadomości zajęły przykre zajścia i smutna rzeczywistość. Ta nadzieja, co nam się przed chwilą tak błogo uśmiechała, dziś zachmurzyła czoło, a my przerażeni spoglądamy na nią. Oczy jednak badawcze dostrzegły, że ta chmurka, co na jej czole spoczęła, to tylko chmurka lekka, co się szybko prześl źnie, a po niej nastąpi pożądana pogoda, ukaże się słońce, które nam się tym milszym, tym piękniejszym wyda, że go zakryła przed wzrokiem naszym na chwilkę czarna zasłona. [...]

Dzisiaj odebraliśmy odpowiedź na żądania naszej deputacji w Wiedniu. Odpowiedź ta po większej części odmowna, lub tak dwóchznaczna, że nie wiedzieć, jak ją sobie tłumaczyć.

Odpowiedź ta jednak nie bardzo nas zasmuciła, bo któżby się czego pomyślnego mógł spodziewać od pana Ficquelmonta.

26-go. Ciągle rzeczy w jednym stopniu stoją w Krakowie: my nie cierpimy Austriaków i spotykając się odwracamy oczy od nich, oni także nienawidzą nas i wygadują na Polaków. Wojska dużo przybywa, na zamku ciągle się fortyfikują, amunicję zwożą. Teraz nie łudzimy się, jak dawniej, że to są ostrożności przeciw Rosjanom. Wiemy aż nadto dobrze, że to wszystko gotuje się na naszą skórę. Niech i tak będzie! O brance mówią ciągle, dlatego też wiele młodzieży ukrywa się co dzień to gdzie indziej.

Żołnierzom austriackim dla braku pieniędzy zmniejszyli żołd o połowę, co wielkie między nimi zrobiło nieukontentowanie; dziś nawet 8 żołnierzy zaczęło otwarcie wyrzekać na swój rząd — dali się słyszeć, że wolą przejść do Polaków, niż służyć takiemu bankrutowi, co nie jest w stanie żołdu wypłacić. I zaczęli śpiewać „Jeszcze Polska nie zginęła", co posłyszawszy inni żołnierze zdali ich, wskutek czego zostali aresztowani.

W przeszłym jeszcze roku Zajączkowski sędzia, człowiek niegodny, niemiłosiernie obchodzący się z naszymi więźniami politycznymi, zginął. to jest został zastrzelony, ale tak zręcznie, że winowajcy (którego można nazwać bohaterem, gdyż nas od takiego potwora uwolnił) nie odkryto. Dziś spotkała zwłoki jego nowa zniewaga. Na grobie jego był nagrobek wystawiający Zbawiciela na krzyżu, ten tedy nagrobek zdjęto, a na miejscu tegoż położono napis: „Nędzniku, nie wart jesteś, by Zbawiciel spoczywał na twych popiołach".

28-go. Nic nowego nie dowiedzieliśmy się z Wiednia, poczta nawet wiedeńska nie przyszła — mówią, że wskutek zniszczenia kolei, która ma być w dwóch miejscach przerwana. Zrobiono to zapewne dlatego, żeby wojsko nie przybyło koleją, i słusznie bardzo: w chwilach tak ważnych nie powinno być komunikacji.

Ciekawa, niesłychanie ciekawa rzecz, co się tam w Wiedniu dzieje. Może być bardzo, że przyszło do rozlewu krwi, bo stronnictwo młodzieży oświad-

czyło, że jeżeli cesarz natychmiast nie wróci i nie przystanie na wszystkie ich żądania, natenczas wyrżną całą arystokrację. Boże zachowaj ich od tego! Gdyby młodzież chciała wyrżnąć arystokrację, natenczas wojsko wzięłoby stronę tej ostatniej. Przyszło by więc do ogromnego rozlewu krwi, i to między braćmi. Biedna młodzież, wieleż by jej wyginąć mogło, a na niej głównie polegają dziś nasze nadzieje! Co do tej tak zwanej magnaterii, nie tylebym nad nią ubolewała, gdyż ta skłania się po większej części z egoistów dbających tylko o własne dobro. Co się zaś tyczy urzędników, których by pewnie nie oszczędzono — ci, ginąc z ręki własnych braci, odebraliby tylko odwet za ową rzeź galicyjską, którą sami przysposobili i stali się przyczyną zdemoralizowania chłopstwa, bogdajby nie na wieczne czasy. Bo czyż można dziwić się ludziom bez najmniejszego ukształcenia, że się dali nakłonić do mordów i rabunków, w których im bezczelni urzędnicy tyle korzyści przedstawiali! Ale tym, co z judaszowską słodyczą nasuwali naszym nieszczęśliwym włościanom szatańskie pomysły, — tym nie ujdzie to bezkarnie. Tym na tym świecie jeszcze wymierzona będzie sprawiedliwość, dla przykładu drugich, bo Pan powiedział: „Biada tym, którzy rozszerzają zgorszenie".

Nieszczęśliwa szlachta galicyjska używa różnych sposobów, by nawrócić na dobrą drogę tych zbłąkanych, a przynajmniej wzbudzić w nich odrazę do podłego rządu. I tak teraz w Galicji ma być branka. Panowie więc mówią do chłopów: „Nie dajcie się brać, bo jak was wezmą na żołnierzy, to was wyślą do Włoch, a wy może i nie wiecie, co Włosi z Austriakami wyprawiają: oto leją na nich rozpaloną smołą, terpentyną, wodą wrzącą, rozpalonym piaskiem i szkłem; palą ich żywcem i rąbią w drobne kawałki. Tak by i wam robili. Dlatego też cesarz (chociaż wam obiecał, że was na rekruta brać nie będzie, jak nas wyrżniecie) chce was dziś zaciągnąć, żeby oszczędzić swoich żołnierzy, a was na pierwszy ogień wystawić. Otóż to tak was kocha ten cesarz, w którego wy jak w Boga wierzycie". — Chłopi z uwagą słuchają podobnej mowy. Włosy im na głowie stają na myśl, coby ich to we Włoszech spotkać mogło. Dlatego też po większej części słyszeć się dają: „Toć to prawda, że nas cesarz oszukał: obiecał nas od wojska uwolnić, jak Panów wyrżniemy, a teraz chcą nas brać, jak swoich. Oszukali nas oni, to i my ich oszukamy. Nie damy się brać na żołnierza i będziemy trzymać z Panami, to zobaczycie, że lepiej na tym wyjdziemy".

Ciekawa rzecz, na długo będzie tej poprawy?

29. Pokazuje się, że wiadomość o zniszczeniu czyli przerwaniu kolei jest fałszywą, gdyż dzisiaj przyszła poczta z Wiednia, a nadto przyjechał młody jeden człowiek, który zapewnia, że w Wiedniu odbywa się wszystko spokojnie i bez nadużyć. Nie było najmniejszego rozlewu krwi, nie było nawet i jednego strzału. Młodzież ciągle uzbrojona, barykady stoją ciągle, i stać mają, dopóki cesarz nie powróci i nie uczyni zadosyć wszystkim żądaniom, chociaż ministrowie zachęcają do zniesienia barykad, zapewniając, że cesarz niebawem powróci, i chętnie się przychyli do wszystkich żądań. Zapewnienia,

zaręczenia, a nawet słowo honoru austriackie tyle już jednak razy zawiodły, że im się niesposób zaufać, dlatego też młodzież wiedeńska nie tylko nie niszczy barykad, ale je, owszem, wzmacnia. Akademicy w samej rzeczy chcieli przerwać kolej, ale naczelnik kolei zapewnił ich, że wojsko nie przybędzie koleją, gdyż wysłano rozkaz do Lauenburga (4 mile od Wiednia), żeby wojska wszystkie, które by nadciągnąć mogły, tam wstrzymane były; — jeżeliby zaś, mówił dalej naczelnik kolei — rozkaz ten nie był ściśle dopełniony, to ja o tym najpierwej wiedzieć będę i mogę panom zaręczyć pod słowem honoru, że przerwaniem kolei sam przybyciu wojska przeszkodzę. — Nie ufając jednak tym zaręczeniom i zabezpieczaniom pana naczelnika, kilku z młodzieży udało się do Lauenburga i przekonali się, że w samej rzeczy był wydany rozkaz, mocą którego żadna siła zbrojna posuwać się dalej nie może. [...]

Graf Hoyos, były naczelnik gwardii narodowej, dawniej mający opinię złego człowieka, teraz znów potwierdził to mniemanie. Pokazało się albowiem, że tenże graf Hoyos przebierał się po chłopsku i buntował niższą klasę przeciw młodzieży. Ten podstęp szczęściem wyszedł na jaw, a nikczemny zdrajca został aresztowany.

Cesarz opuściwszy Wiedeń z jednym ze swoich ministrów udał się do Insbrucku, tam jednak niedługo wyprawili ministrowi przybyłemu z cesarzem kocią muzykę, co cesarz biorąc do siebie i niemało tym zajściem przerażony opuścił niezwłocznie Insbruck, a udał się do Baatzen, gdzie się dotąd znajduje.

30-go. W Wiedniu ciągle rzeczy w jednym stopniu stoją. Cesarza dotąd nie ma. 90.000 ludzi stoją pod bronią, podali do ministerium różne żądania, między innymi, żeby Polakom przywrócona była ich narodowość; ministerium samo nie może jednak dać zezwolenia. Dowiemy się więc zapewnie o skutku tych żądań za powrotem cesarza, którego co chwilę oczekują. Wnosić należy, że strona młodzieży wyjdzie zwycięsko, bo stronnictwo tak się już wzmocniło i wzmacnia co chwilę, że szlachetne jego zabiegi i usiłowania muszą pomyślny wziąć obrót. Boże, pobłogosław tej sprawie, z której byśmy nieszczęśliwi także coś skorzystali.

Wyjaśnia się, i jest rzeczą niezbitą, opartą na jasnych dowodach, że bombardowanie Krakowa nastąpiło przez intrygę rosyjską. Pułkownik żandarmerii Szwajkowski, którego mieliśmy już przyjemność oglądać w 1846, a który talent szpiegostwa posunął do znamienitego stopnia, donosi w swej depeszy, znajdując się w Galicji za zwykłą czynnością, że za 5.000 półimperiałów skłonił jenerała Castiglione do bombardowania i że prócz tego inne koszty bombardowania wyniosły 6.000 półimperiałów. Pułkownik oburza się przeciw tchórzostwu Austriaków, przypisując rychłemu ich cofnięciu się na zamek, iż plan wycięcia w pień polskiej emigracji nie przyszedł do skutku. Dalej donosi pułkownik, że Bystrzanowski, Żołądkiewicz i Tokarski wywiązali się doskonale z swej misji w Poznańskim, a że teraz trzeba całą uwagę zwrócić na Galicję, a przez udanych zbiegów rosyjskich i dezerterów wywołać tam

powstanie, dopuszczać się największych okrucieństw na Żydach i Niemcach, a potem wszystkie te okrucieństwa za pomocą gazet przypisać Polakom. [...]

Mówią tu głośno, że w Rosji istnieje spisek przeciw despotycznej władzy cara, który zagraża upadkiem temu olbrzymowi, który się wzniósł krzywdą innych. Aresztują tam mnóstwo wojskowych, co jednak, sądzę, nie zniweczy planu, lecz, owszem, obudzi tym większą nienawiść przeciw srogiego tyrana. O, musi na koniec zadrżeć i runąć piekielna jego potęga, a my odzyskamy na koniec świętą ojczyznę naszą, tyle razy krwią braci naszych i łzą niewinnych zroszoną.

Na Zgromadzeniu Narodowym w Paryżu dnia 23 maja wstąpił na mównicę pan Lamartine i oświadczył, że sprawa Polski jest bardzo trudna i delikatna i że Rzeczpospolita Francuska nie może działać zaczepnie, gdyż ten krok śmiały zerwałby wszystkie jej stosunki z mocarstwami północnymi. — „Interwencja więc Francji w sprawie polskiej jest niepodobną, bo czyż godzi nam się narażać Francję i zostawiać miliony pracujących (których wojna postawiłaby w okropnym położeniu) bez żadnego funduszu. Nadto po rewolucji lutego mamy tylko 80.000 ludzi do naszej dyspozycji, a czyż jesteśmy w stanie tym małym zastępem oprzeć się całej Europie? Cóż mamy więc przedsiębrać dla Polski? Czy drugą kampanię moskiewską? Polska przez Niemcy uwolnioną być musi! Dlatego też przeciwny jestem wszelkiej wyprawie wojennej dla przywrócenia Polski bez stanowczego w niej udziału Niemiec. Wszystko, co dziś uczynić możemy dla Polski i co dopełnimy z prawdziwą przyjemnością, jest to wystosowanie adresu do parlamentu niemieckiego i troskliwe polecenie drogiej dla nas sprawy polskiej względom tegoż".

Jutrzenka udziela nam listu prywatnego pisanego pod d. 6 bm. z Mediolanu, za którego prawdziwość zaręcza, a któremu ja po tylu doznanych zawodach ufać nie śmiem. List ten ma być pisany przez jednego emigranta do jednego z jego przyjaciół, w którym mu donosi: „Od kilku dni jesteśmy tu już. Odbywaliśmy tę podróż pięciu razem. Zastaliśmy tu już Mickiewicza z kilkuset Polakami przybyłymi wraz z nim z Rzymu. Formujemy tu z zapałem legiony polskie, mamy już nasze mundury, powiewa nam chorągiew narodowa, na której wznosi się Orzeł Biały, a niżej napisy „Pierwszy zastęp polski", a z drugiej strony „Słowiaństwo". Z tą chorągwią przez Piusa IX poświęconą wieszcz nasz przebiegł całe Włochy i wszędzie był z zapałem przyjmowany.

Oczekujemy tu przybycia pułkownika Mikołaja Kamińskiego, który na czele drugiej kolumny wyszedł już z Paryża. Z pierwszej naszej kolumny wielu zostało się w Strassburgu i ci wkrótce do nas przez Szwajcarię przybędą. Mamy zamiar reklamowania w rządzie jeńców austriackich, którzy są Słowianie. Jest tu nawet dużo ułanów galicyjskich, których nam przyrzeczono. Spodziewamy się więc, że tym sposobem zastęp nasz dojdzie do kilku, a może i więcej tysięcy. To pewna, że jeszcze we Włoszech zmierzym się z nieprzyjacielem i że przy pomocy Boskiej niedługo Ojczyznę naszą ujrzymy. We Włoszech wielki zapał, i spodziewać się należy, że Włochy wyjdą z tej sprawy zwycięsko!"

MUZEUM NA KÓŁKACH

I

Jest rzeczą pewną, że formy udostępniania dzieł sztuki i literatury w danej epoce związane są zawsze z wyglądem mecenatu artystycznego owej epoki i z kręgiem odbiorców, do jakich ów mecenat apeluje. Całkowita zmiana tego mecenatu w Polsce ludowej, zanik mecenatu indywidualno-inteligenckiego oraz mieszczańskiego wywołać musi i już wywołuje przemiany w technice zbiorowego odbioru owych dzieł oraz potrzebę opracowania nowych form w miejsce nieaktualnych już nałogów i nawyków.

Jesteśmy dopiero u początku tego procesu. I dlatego, zanim pomówimy szerzej o wynikających stąd zadaniach, warto najpierw spojrzeć w przeszłość, na historyczną i społeczną genealogię tych form udostępniania, które w naszych oczach tracą skuteczność. Muzeum otwarte w określonych godzinach, ze ślubnym dywanem na schodach; salon malarski z wstążką, nożycami, przemówieniami panów przedstawicieli i niedzielnym tłokiem na wernisażu, z panem(-nią) recenzentem(-ką) zaopatrującym katalog nazwisk w przymiotniki odważane z aptekarską precyzją; mieszkanie pana mecenasa z tłokiem obrazów nad drzwiami, nad piecem i nieledwie pod łóżkiem, zawsze w ramach bogato złoconych; biblioteka o setce tysięcy tomów, gdzie niewtajemniczony nie przebrnie przez zasadzkę katalogów, woźnych i rewersów; wypożyczalnia z dyrygentem smaku, miłą panienką, co pod ladą dla dobrze wprowadzonych przechowuje „nowości"; rodzinna szafa biblioteczna z kompletem Mickiewicza i zieloną firanką, strasząca widmem poprawki i szkolnym pytaniem — „opisy nieba w poezji trzech wieszczów"; wreszcie w potopie błota, analfabetycznego chłopa i wierzb utopiony dwór z białymi krukami bibliofilskimi, których brak bibliotekom fachowym, stosem kalendarzy rolniczych, świetnych na podpałkę kominka jesienią, z przekładańcem napoleońskich dziadków w miniaturze i postmonachijskich landschaftów w dużym wymiarze na ścianach. Bo o mecenacie plastycznym i literackim będziemy mówić — przynajmniej we wstępnych przypomnieniach — z tą samą uwagą i równomiernie.

Otóż wszystkie te formy zbieractwa i udostępniania dzieł sztuki początek swój biorą w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku, a w dziesięcioleciu 1850—1860 są już mniej więcej za wyjątkiem wypożyczalni ustalone. Zważmy na fakty. Kiedy pod sam koniec XVIII stulecia, za wzorem Stanisława Augusta jedynymi zbieraczami dzieł sztuki zostają nieliczne dwory magnackie, w mecenacie kulturalnym swojej warstwy widząc jedno z jej zadań w okresie kruszenia się niezależności państwowej (mecenat Czartoryskich, Puławy, ich charakter i dalsze losy zbiorów

są tego najbardziej charakterystycznym przykładem) — wówczas to mało słyszymy o próbach dopuszczania do tych zbiorów szerszej publiczności. Ba, jeszcze w roku 1878, po przeniesieniu zbiorów Czartoryskich do Krakowa, ich udostępnienie publiczności przez dwa dni w tygodniu wymagało specjalnej umowy pomiędzy gminą a zarządem rodowej ordynacji Czartoryskich, w której skład wchodziły zbiory.

Bo arystokratyczna galeria prywatna jest całkowitym odpowiednikiem ówczesnego salonu literackiego. I tu i tam krąg uczestników jest zamknięty, w każdym dniu tygodnia bywają oni w innym salonie, ale zasada obecności się nie zmienia. Bywają bowiem tylko ci, których się towarzysko przyjmuje i zaprasza do stołu, do obrazu, do wysłuchania nowego utworu literackiego czy muzycznego.

Nowe formy zorganizowanego odbioru dzieł plastycznych, nie tylko przez tych, których się przyjmuje na stopie towarzyskiej, są równoczesne z romantyczną rewolucją literacką. Nie z jej wynikami artystycznymi, nie z nowymi treściami filozoficznymi. Wobec rozwoju literatury, wyprzedzającego o wiele długości równoczesną ewolucję naszego malarstwa, te wyniki i treści są wyrzucone z wspólnego rytmu. Równoczesne są te nowy formy z poszerzonym kręgiem odbiorców sztuki, pierwszymi kadrami późniejszej inteligencji i wynikającymi stąd przemianami w technice udostępniania tworów artystycznych.

Przoduje tutaj, tak we względzie literackim jak malarskim, Warszawa. Pierwszą publiczną wystawę obrazów, po naszemu salon bieżący, obesłaną przez aktualnie działających malarzy głównie warszawskich otwiera się „w salach Uniwersytetu Królewsko-Warszawskiego“ 20 września 1819. Przed powstaniem listopadowym odbywają się wystawy w latach 1821, 1823, 1825 i 1828, a do połowy stulecia jest ich jeszcze kilka.

Równocześnie ku gwałtownemu zgorszeniu pseudoklasyków bezskutecznie usiłujących przez wprowadzenie do salonu okrzesać dzikusów z Ukrainy (Za-Go-Gra, Zaleski, Goszczyński, Grabowski, wszyscy wyszli ze szkoły w Humaniu), usiłujących im przynajmniej narzucić regułę obowiązującego dotąd życia literackiego, a więc salon przede wszystkim — dzikusy ustalają regułę własną. Areną życia literackiego i sporu po raz pierwszy staje się gazeta codzienna, gdzie podobnie jak na publiczną wystawę wstęp ma każdy. Za Stanisława Augusta był wprawdzie „Monitor“ i były obiady czwartkowe, ale nie „Monitor“ o tym decydował, co ma się dziać w literaturze, lecz obiady czwartkowe o tym, co ma się dziać w „Monitorze“. Równocześnie z ukraińskimi dzikusami Mochnacki, który dzięki swemu dziennikarskiemu temperamentowi staje się głównym sprawcą tego zerwania reguł, jest recenzentem muzycznym z publicznych koncertów, ponieważ w tym samym czasie, wraz z cofaniem się mecenatu arystokratycznego, muzyka od prywatnej kapeli, od opery dworskiej przechodzi na normalną salę koncertową za biletami wstępu.

Tak w Warszawie, która jako środowisko artystyczne swoją aktywnością organizacyjną wyprzedza inne ówczesne ośrodki. W Krakowie pierwszą na większą skalę wystawę malarską przynosi rok 1839, jest to Pierwsza krajowa wystawa przemysłu i sztuki; rzecz ciekawa dla mających się później uformować cech Krakowa jako ośrodka muzealnictwa, połączona już wówczas z pokazem przemysłu artystycznego i sztuki ludowej. Przed tą datą Kraków oglądać miał od roku 1821 doroczne wystawy nauczycieli i uczniów Akademii Sztuk Pięknych, związanej podówczas z Uniwersytetem, ale poza latami 1821, 1823, 1829 i 1835 nie wiadomo, czy je ujrzał naprawdę.

Ponadto poszczególni bardziej wzię-

ci a przedsiębiorczy malarze przy różnych okazjach pokazywali publicznie swoje dzieła. I tak Józef Peszka, („publiczny profesor malarstwa w Uniw. Krak.") skoro tylko objął katedrę malarską, wystawia w r. 1819 swoje płótna w „malarni Uniwersytetu" przy ul. Grodzkiej. Po powrocie z zagranicy czynią podobnie Głowacki (1835) i Hadziewicz (1836), a kiedy w r. 1833 Tatarkiewicz i Szymser ubiegali się o katedrę rzeźbiarstwa, pod sąd publiczności oddają każdy po jednej popisowej rzeźbie.[1])

Te imprezy krakowskie tak są nieregularne, że jeszcze w roku 1851 Lucjan Siemieński nawołuje w „Bibliotece Warszawskiej" do stałego urządzania w Krakowie wystawy dzieł sztuki minionej i bieżącej. Siemieński jest redaktorem „Czasu" i dlatego najważniejszy pod jego piórem argument za potrzebą takich wystaw jest argumentem — salonu towarzyskiego. „Na kształcącą się młodzież nic dzielniej nie wpływa, jak widok płodów różnych szkół, ta rozmaitość stylów i kolorytów wyprowadza ich z ciasnych obrębów i jednostronności akademickiej i tak działa na pojęcia i kulturę, jak towarzystwo salonów wyższego świata na młodzieńca przybyłego z prowincji".

Warto też wspomnieć, że Kraków na przełomie XVIII i XIX stulecia posiadał nader rzadki w tych latach okaz zbieracza dzieł sztuki niearystokratycznego pochodzenia. Był nim następca Jana Śniadeckiego na katedrze matematyki Uniwersytetu Jagiellońskiego Józef Łęski (1760—1825), który nie tylko zbierał, ale wzorem Stanisława Kostki-Potockiego, autora „Winkelmana Polskiego", ducha Winkelmana powoływał na świadka swych roztrząsań estetycznych w rozprawie „O piękności w malarstwie", drukowanej w r. 1817 w „Roczniku Towarzystwa Naukowego Krakowskiego".

Poznań pierwsze wystawy ogląda w latach 1839-1841. Z braku artystów miejscowych wystawiają wyłącznie malarze niemieccy. Poznań też miał szczególnie wymagającą krytykę. Wystarczy przeczytać, czego np. Ryszard Berwiński, znany wówczas poeta, w olbrzymim sprawozdaniu z wystawy 1841 r. drukowanym w głośnym w owych latach „Tygodniku Literackim" A. Wojkowskiego, domagał się od piersi „Śpiącej Venus", wymalowanej przez pomniejszego nazareńczyka P. E. Jacoba, by zadrżeć w pędzlu i odwadze malarskiej.

We Lwowie pierwszą publiczną wystawę przynosi dopiero rok 1847. Warto posłuchać, co o niej pisze w „Literaturze w Galicji" pamiętnikarz o dobrej pamięci anegdotycznej — Władysław Zawadzki:

„Około tegoż samego jakoś czasu urządzono wystawę obrazów w zakładzie im. Ossolińskich. Wystawa obrazów była we Lwowie czymś osobliwym. Lwów posiadający Towarzystwo muzyczne nie posiadał ani szkoły malarskiej, ani Towarzystwa, które by się zajmowało tą gałęzią sztuk pięknych, pozostawioną prywatnym usiłowaniom kilku osamotnionych na torze artystycznym starszych i młodszych malarzy, zmuszonych w portretowaniu szukać utrzymania z uszczerbkiem w szerszej pracy artystycznej. Szczupła garstka miłośników, często raczej z mody niż z istotnego zamiłowania opiekujących się sztuką, poprzestawała co najwięcej na zamówieniu portretów familijnych. Kto chciał kupić większy obraz dla udekorowania salonu, sprowadzał go z zagranicy, chociażby tylko jako kopię podejrzanej wartości; bo

[1]) W tych dziesięcioleciach, kiedy malarze spełniali jeszcze rolę fotografów, jednym z zabawniejszych zajęć jest śledzenie w prasie objawów tej roli. I tak np. Józef Peszka, ogłaszając w r. 1814 prywatne lekcje rysunków, dodaje: „życzącym sobie mieć portrety ręki tegoż artysty, czy popiersie, czyli całych osób, lub całej familii w jednym ułożeniu, służyć obowiązuje się w najlepszym guście". Ktoś inny — bawiący przejazdem miniaturzysta J. Hintz — „za trafność zaręcza i można u niego widzieć zbiór portretów jego roboty".

wówczas bardzo jeszcze, niestety! zakorzeniony był przesąd, zwłaszcza u klas zamożniejszych, że wszystko co cudzoziemskie już przez to samo lepsze od swojego. W takim stanie rzeczy któż miał zajmować się urządzeniem wystaw i skąd je było zasilać przy szczupłej liczbie artystów, oddających się malarstwu, i ubóstwie ich pracowni. Nie mieliśmy jeszcze Matejki i Rodakowskiego...

Nie pamiętam już dzisiaj, kto się właściwie zajmował urządzeniem wystawy, o której mowa, i na jaki cel dochód z niej był przeznaczony. Wypadła ona daleko lepiej, niż się można było spodziewać. Zebrano po domach prywatnych wszystkie lepsze obrazy, jakie tylko gdzie były i znalazło się ich sporo. Wydobyto na jaw rzeczy cenne i znakomite, o których przedtem mało kto słyszał i wiedział".

II

Kierunek przemiany — od zamkniętej galerii arystokratycznej do publicznej wystawy, od salonu literackiego do kolumny literackiej w gazecie, od nadwornej kapeli do koncertu za biletami, od dworskiego teatru z aktorem cudzoziemskim do zawodowej sceny polskiej — jest wyraźny, jeśli ten kierunek uznać za strzałkę w manometrze wskazującym nowy mecenat artystyczny. Jest nim powstający nowy mecenat — indywidualny i przeważnie mieszczański lub szlachecko-mieszczański. „Zebrano po domach prywatnych wszystkie lepsze obrazy" — pisze Zawadzki.

Jeszcze bardzo słaby w pierwszej połowie XIX stulecia, kiedy nie było malarstwa umiejącego swoją tematyką nawiązać szeroki kontakt z publicznością, ten mecenat wzrasta na liczebności, odkąd tacy malarze jak Juliusz Kossak i Jan Matejko ów kontakt stwarzają. W dziesięcioleciu 1860-1870.[1]) Matejko osiada na stałe w Krakowie, Kossak zostaje kierownikiem artystycznym „Tygodnika Ilustrowanego". Te początki nie były łatwe. Kto ciekaw, niech przeczyta w anegdotycznym dziele Mariana Gorzkowskiego o Matejce, komu to, wiedeńskiemu historykowi sztuki Eitelbergerowi, zawdzięczał on wysłanie na wystawę światową w Paryżu „Rejtana" i zakupno płótna przez cesarza Franciszka Józefa. Ten sam wiedeński mecenas zadbał o przyzwoitą pracownię dla Matejki w Krakowie, a jak wyglądała ta, w której powstał jeszcze „Rejtan", wspomina Stanisław Tarnowski w swej książce o malarzu:

„Było to na ulicy Krupniczej pod numerem 3-cim. Stoi jeszcze ten mały, lichy (rok 1897, dzisiaj — 1948 — już nie, p. m.) domek bez piętra i stoi w jego dziedzińcu drugi, o niskim piąterku. Tameśmy weszli, tam była na owym piąterku pracownia Matejki. Taka niska, taka ciasna, taka płytka, że wielki obraz ledwo się w niej mieścił, a z potrzebnej odległości bodaj już kilka kroków, już wcale oglądanym być nie mógł".

Bo ta ubożuchna pracownia młodego Matejki to jeden z fragmentów nędzy Krakowa po katastrofie gospodarczej, jaką stało się dla miasta włączenie go w roku 1846 w obręb Galicji. Jak ta katastrofa i biurokratyczne złośliwości ck urzędników odbijały się na losie malarstwa krakowskiego, przejmująco opowiada Ręgorowicz w „Dziejach krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych".

Zwycięstwo zaś przyszło, jak nieraz, nazajutrz po przepowiedniach pesymistów, że jest źle i będzie gorzej. Nazajutrz po stwierdzeniu Juliana Klaczki, że sztuki plastycznej w Polsce dotąd nie było i przepowiedni, dlaczego na przyszłość jej również nie będzie. Nazajutrz po jego sporze z Norwidem. Klaczko prze-

[1]) Świeykowski w „Pamiętniku Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie" notuje charakterystyczną obserwację: „Z rokiem 1870 ustaje prawie zupełnie nadsyłanie prac przez artystów obcych, co pozostaje w związku z zamienieniem wystawy na nieustającą, gdyż rozwój sztuki rodzimej do zapełnienia jej już był dostateczny".

bywa już wówczas w Paryżu, ale tak wygląda, jakby z Krakowa swoje przepowiednie wygłaszał.

A Norwid, chociaż dosyć zgryźliwie patrzył na Matejkę, napisze w jednym z listów z roku 1867, kiedy Kraszewski niedostatecznie wysoko ocenił jego własne malarstwo: „Z sądami tymi będzie tak, jak stało się z sądami Doktora Klaczki, kiedy jeden C. N. zaprzeczył mu był wyraźnie i stanowczo zapowiedział rozwinięcie owszem sztuki w Polsce... I stało się tak, i wypełniło się". Norwid o tyle się tylko pomylił, że nie on jeden zaprzeczał. Uczynił to np. nie mniej stanowczo jeden z czołowych działaczy Towarzystwa Demokratycznego Leon Zienkowicz w „Wizerunkach politycznych literatury polskiej", wygłoszonych najpierw w Paryżu w 1860 jako kurs publiczny, o przyszłości malarstwa polskiego nie wątpili również Siemieński i Kraszewski.

Klaczko zaś do dzisiaj miewa potomków, na szczęście tylko powieściowych. Przypomnijmy z „Murów Jerycha" Brezy tego konserwatora wojewódzkiego księcia Medekszę, który uważa, że „Słowiańszczyzna nadaje się tylko pod sztukę ludową. Ach, jeszcze amatorska! Jak Orłowski, Michałowski, dawny Kossak. Herby i antykwarnie oto całe pokłosie naszych dziejów" — woła Medeksza.

Dzieje tego zbieractwa i mecenatu indywidualnego są nam prawie nieznane. Wątpić też należy, czy po katastrofie kulturalnej prowincji inteligenckiej, zwłaszcza pochodzenia żydowskiego, będą nam kiedykolwiek znane w całym rozmiarze. W każdym razie mecenat indywidualny i mieszczański, którego spisane straty dają się odnaleźć jedynie w „Zbiorach polskich" Chwalewika, ogarniał szerszy krąg odbiorców aniżeli arystokratyczny i stąd posiadał lukę, jakiej tamten mecenat mógł nie odczuwać, ponieważ zadania zawarte w tej luce jeszcze go nie dotyczyły. Rozplątujemy to zdanie. Wzrósł bowiem krąg odbiorców, a tymczasem forma zbieractwa i zakupów dzieł sztuki pozostała nadal indywidualna. Bieżące wystawy mają przecież charakter pokazu handlowego adresowanego do nabywcy, który obraz oglądnie w gromadzie, ale zawiesi na swej prywatnej ścianie.

Luka jest charakteru organizacyjnego. Chodzi o to, ażeby odbiorców z prywatnymi ścianami było możliwie najwięcej, by gromadzili się możliwie często. W roku 1854 krakowskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych otwiera pierwsze nie ustające wystawy w Polsce. W roku 1859 to samo czyni warszawska Zachęta. W r. 1866 powstaje Towarz. Przyj. Sztuk Pięknych we Lwowie, w r. 1886 łączy się organizacyjnie z inicjatywą krakowską, a obydwie w roku 1888 zakładają filię w Poznaniu. Bo o tych instytucjach była mowa w zdaniu zaplątanym. Podobne towarzystwa wypełniają lukę organizacyjną w systemie mecenatu indywidualnego i mieszczańskiego, w niczym norm tego mecenatu nie naruszając. Przeciwnie — służąc swymi zabiegami, ażeby ściany prywatne zapełniały się obrazami z zakupów, z premii dla członków w oryginałach, z premii w reprodukcjach.

Gdyby spróbować wyznaczyć chronologicznie szczytowy punkt tego zbieractwa indywidualnego, wypadnie on niewątpliwie w pokoleniu Młodej Polski, gdzieś około 1900 roku. Wówczas to bowiem działa chyba największy i najbardziej świadomy zbieracz polski — Feliks Jasieński (Mangha). Co ważniejsze, wówczas zbieractwo tego typu otrzymuje swoistą podszewkę filozoficzną i literacką. Sam Mangha-Jasieński jest również kolekcjonerem idei, koncepcyj i anegdot, a jego literacka szkatuła wypełniona tym towarem — wielkie tomiszcze pt. „Mangha" czeka nadal i bezskutecznie na swojego odkrywcę.

Nad jego działalnością unosi się bowiem duch Goncourtów, równych smakoszów w literaturze co w sztu-

ce, podobnych kolekcjonerów żywego muzeum przeżywanych przez siebie wypadków, oglądanych ludzi, zapamiętanych sytuacyj i anegdot. Unoszą się również duchy inne a znamienne dla estetyzmu modernistycznego w całej Europie: zamiłowanie do egzotyki kulturalnej, rozszerzenie horyzontów odczuwania artystycznego na sztukę pozaeuropejską, historia pojmowana jako erudycyjny inwentarz faktów, przede wszystkim przynależnych do sztuki.

Pomiędzy typem zbieractwa a ogólnymi dyspozycjami artystycznymi czasu zachodzi znów ścisła zbieżność. Udostępnianie zebranych dzieł ma posiadać charakter typowy dla pojęć modernizmu: charakter obcowania ze sobą dusz wybranych i zdolnych do wtajemniczeń. Przedmiot sztuki winien stanowić jakiś tajemny łącznik pomiedzy zbieraczem a garsteczką właściwych odbiorców — reszta, to quantité negligeable. W artykule „Kolekcjonerstwo dzieł sztuki" („Chimera", zesz. 13) pisze Miriam-Przesmycki:

(W kraju pozbawionym zbiorów publicznych) „zbiory prywatnych miłośników zastąpić muszą wszystko, muszą stać się jedyną ostoją sztuki, jedyną podporą artystów... nastąpić to może o tyle, o ile kolekcjonerzy... zrozumieją... nieodzowność udostępnienia swych kolekcyj do najmożliwszych granic. Nie miło, to prawda, wynosić rzeczy, które się kocha i czci, na wrzaskliwy i gruboskórny rynek... Cofać się jednak przed tym nie wolno, choćby ze względu na zgubioną śród obojętnej czy naigrawającej się publiczności garstkę pragnących, dla których szlachetny zbiór dzieł sztuki będzie snadź czekanym objawieniem, skrzepieniem dusznym, podnietą twórczą."

Organizacyjna forma opieki i mecenatu indywidualnego nad twórczością bieżącą jest jedyną, jaką wypracowano w XIX stuleciu, i która aż do próbującej nowych form działalności przedwojennego Ipsu przetrwała bez zmian, a dla wielu zapóźnionych w pojęciach trwa nadal jako forma jedyna. Równocześnie ustala się wygląd mecenatu i opieki organizacyjnej wobec dorobku przeszłości. Brak własnego państwa sprawia, że tylko w jednym Krakowie późno założone Muzeum Narodowe („Pochodnie Nerona" Siemiradzki jako zaczątek zbiorów składa w 1879 r., właściwy początek działalności 1883), a poza krajem częściowo zbiory rapperswilskie posiadają charakter inicjatywy zbiorowej. Klasycznym zaś przykładem, jak bardzo brak państwowości krzyżował tutaj wszelką inicjatywę, są przerywane dzieje publicznych zbiorów stolicy. Każde odprężenie polityczne im również przynosi ulgę, nawet epizod Wielkopolskiego przed powstaniem styczniowym zaznaczy się w tych dziejach próbą statutowego stworzenia Muzum Sztuk Pięknych, natomiast każde sposępnienie horyzontu rzuca swój cień również na obrazy. Jest też coś mimowiednie symbolicznego w fakcie, że okres apuchtinowski z dokładnością nieledwie do roku zbiory warszawskie spędziły w pakach, pozbawione lokalu.

Zresztą nadal rolę muzeów publicznych pełnią, dostosowane — gorzej, lepiej — do nowych warunków, relikty zbieractwa arystokratycznego. Teraz dopiero rozkrzewione! Ossolińscy, Czartoryscy, Czapscy, Baworowscy, Lubomirscy, Zamojscy, Krasińscy, Działyńscy, Raczyńscy — nawet po odzyskaniu niepodległości lista tych zbiorów swoją wagą nie ustępuje zbiorom publicznym. A Wawel na nowo w obrazy zaopatrzył namiestnik Galicji i znawca Szekspira Leon hr. Piniński. Bodaj na żadnym odcinku organizacji naszej kultury narodowej opóźnienia wywołane brakiem niepodległości w XIX stuleciu nie występują tak jaskrawo.

Zarówno muzea typu poarystokratycznego jak późniejsze publiczne posiadają u nas wspólną skazę, nabytą już w świątyni Sybilli w Puławach, a po dzisiaj dzień nie całkiem wyleczoną. Utrata niepodległości, gwał-

towne zniszczenia dobytku kulturalnego w okresie rozbiorów i wojen napoleońskich, wreszcie żarliwy kult przeszłości narodowej rozbudzony w dobie romantyzmu, wszystko to sprawia, że przez muzeum rozumieją w Polsce relikwiarz narodowy i zbiornicę dzieł sztuki pod jednym dachem, bez rozróżnienia. I nawet Słowacki w „Beniowskim" nie wspomni, czy do muzeum wezmą obrazy, jeśli je pan Kazimierz Beniowski posiadał, ale wie na pewno i jak na Polskę wie słusznie, „że twój but prawy powieszą w Sybilli, a o znikniony lewy będą skargi".

Ten hybrydyczny charakter większości zbiorów polskich, za granicą dawno przecięty wyraźnie na zbiory o charakterze artystycznym z jednej, dokumentarno-archiwalnym (w szerokim rozumieniu tych obydwu przymiotników) z drugiej strony, zaciążył wyraźnie na oczekiwaniu przeciętnego Polaka, kiedy w niedzielę, z dziećmi, idzie on do muzeum. Oczekuje tam mianowicie obiektów szacownych, tabakierki wytoczonej przez Kościuszkę, pukla włosów Słowackiego, a płótno na ścianie też jest dla niego przede wszystkim rzeczą szacowną i zmumifikowaną, a nie obiektem sporu, dyskusji, podziwu czy niechęci, jak w innych krajach. Nie wie, że obrazy to nie są skrzypce. Których odkurzać nie wolno, bo stracą ton. I prawdę mówiąc, wobec relikwiarzowego charakteru zbiorów, dopiero dzisiaj, i to nie wszędzie jeszcze likwidowanego, nie ma się co dziwić zbytnio tej niedzielnej familii. Bo pukla Słowackiego się nie przedmuchuje, z tabakierki Kościuszki się nie kicha. Są jeszcze bardziej niż skrzypce.

III

Chodził ów Polak do muzeum tylko w niedzielę, głównie dla podrastających dzieci, i chodził rzadko. Krąg odbiorców sztuki był u nas zawsze bardzo na liczebność wąski i jest czymś wzruszającym odnajdywać wśród starych szpargałów świadectwa, że tę wąskość już dawno usiłowano poszerzyć przez zastosowanie pomysłów organizacyjnych i technicznych, jakie dzisiaj stosujemy w przekonaniu, że są to nowości. Jestem pewien, iż przy dokładniejszych studiach na ten temat, dokonanych na materiale pamiętnikarskim i czasopiśmienniczym, znalazło by się świadectw znacznie więcej, aniżeli tych kilka, które na marginesie innych zainteresowań zdołałem zebrać.

Audycje umuzykalniające, praktyka dzisiejsza dowodzi, jakże celowe i skuteczne. Nowość? Prowadził je pierwszy około roku 1840 we Lwowie Wincenty Pol. Urządził cykl sześciu prelekcji o muzyce religijnej, „w ten sposób, że po każdej prelekcji chóry muzyczne, umieszczone na galerii sali wykładowej, wykonywały pod dyrekcją Mikulego to, o czym mówił prelegent, ilustrując tym sposobem słowny wykład, dla poznajomienia słuchaczów z głównymi chwilami dziejów muzyki religijnej, z najznakomitszymi utworami będącymi wyrazem każdej epoki, jej przeobrażeń i postępów... Po raz pierwszy usłyszała tu publiczność lwowska wielkie dzieła Palestriny, kompozycje Gomółki i innych mniej znanych mistrzów. Najwięcej wszakże wrażenia sprawiły po ostatnim wykładzie odśpiewane kolędy przez młodzież szkolną... Śpiewano tak dobrze, z tak doskonałym zrozumieniem właściwości każdej kolędy, i z takim iście kantyczkowym zacięciem, iż uniesienie publiczności nie miało granic. Obsypano oklaskami prelegenta i młodziutkich śpiewaków wraz z ich nauczycielem, a zacna staruszka hr. M. zaprosiła chór cały z kilkudziesięciu chłopiąt złożony na wieczerzę i ugościła pączkami. Na te wykłady Pola uczęszczał obecny podówczas we Lwowie Moniuszko, co było niemałą także pobudką dla chórów, mających się przed takim gościem popisywać". (Zawadzki „Literatura w Galicji").

Sam Władysław Zawadzki, księgarz z zawodu, około 1870 r. zajął się biblioteczkami ruchomymi dla ludu

i rzeczywiście kilka kompletów puścił w obieg. Z jakim skutkiem i na jak długo, nie umiem odpowiedzieć. Inny pomysł upowszechnienia książki też jest rodem sprzed stulecia: książka w formie odbitki z dziennika. Pierwszą taką odbitką była w roku 1845 powieść Józefa Dzierzkowskiego „Salon i ulica", jedna z najwcześniejszych u nas prób powieści o temacie klasowym, drukowana w lwowskim „Dzienniku Mód Paryskich", a przez sprytnego wydawcę Jana Dobrzańskiego (wszystko to osoby jak najżywiej aktywne w roku 1848 i w przygotowaniach do Wiosny Ludów) puszczona do handlu księgarskiego.

„Sporej tej książki w formacie kieszonkowym sprzedano po „sorokowcu" cały nakład z kilku tysięcy egzemplarzy w przeciągu kilku tygodni. Były to cuda jak na ówczesne stosunki literackie. Uderzająca nowością taniość książki znacznie się do tego przyczyniła. Następne powieści Dzierzkowskiego nie tylko z „Dziennika Mód Paryskich", ale i później z „Nowin" i z „Dziennika Literackiego" w osobnych wydawane odbitkach po niskiej cenie równie się dobrze rozchodziły, i wnet bywały wyczerpane" — świadczy Zawadzki.

Ale najciekawsza jest sprawa z inną próbą upowszechnienia kultury sprzed stu lat, bo ta próba sięga wprost do warsztatu pisarza. To „Szajne-Katarynka" cykl ludowych obrazków i liryków Wincentego go Pola. Szajne-Katarynką nazywano wówczas w Galicji skrzynkę muzyczną, z którą wędrowni grajkowie Czesi obchodzili kraj, wygrywając melodie i arie operowe. Równocześnie na szklanym ekraniku wyskakiwały związane z tekstem muzycznym obrazki. Coś z kalejdoskopu, coś z filmu dźwiękowego — z korbką Była to wówczas duża nowość i nie tylko Pol wiązał z nią nadzieje. „Latarnia czarnoksięska" Kraszewskiego uzasadnia swoją targaną konstrukcję powieściową doraźnymi prawidłami podobnego prafilmu dźwiękowego. Nowość, która później zwyrodniała w przysłowie — gra jak Czech, zwyrodniała w prawie już całkiem nieznany dzisiaj obrazek pospolitej katarynki z papugą na wierzchu i skrzynką papierowych wróżb wyciąganych przez tęże arę. Jeżeli pamięć jej zgonu nie myli, to od gramofonu katarynka zaczęła ginąć, a ostatecznie dobiło ją radio. Lub może dzięki głośnikowi radiowemu została — w niebo — przepraszam, w eter wstąpiona.

Pol postanowił wyzyskać możliwości techniczne Szajne-Katarynki i jej jarmarczną zupełnie dostępność w ten sposób, że napisał około dwustu krótkich wierszyków historycznych. Coś jak skrócone „Śpiewy historyczne" Niemcewicza, coś jak „Krakowiaki" Edmunda Wasilewskiego. Kataryniarz miał je deklamować w chwili, kiedy na obrazach miały się ukazywać postacie królów i innych osób historycznych. Do realizacji zupełnej tego pomysłu nigdy nie doszło, zresztą przeważna część cyklu zaginęła w wypadkach roku 1846. Jego pozostałość, wcieloną w późniejszych wydaniach do „Pieśni Janusza", można w nich napotkać oraz w „Dziełach" Pola. Niestety, względnie najdostępniejsze wydanie „Pieśni Janusza" w Bibiotece Narodowej tekstu „Szajne-Katarynki" nie podaje.

Jak zaś ta czy owa jej próbka wygląda — oto przykład. Obrazek czwarty:

„Na szkiełku góry Krzemionki pod Krakowem — między nimi jedna Carową zwana z kopcem Krakusa — widać Wisłę — na niej most — po moście i koło gór z Krakowa na trzeci dzień Wielkiejnocy mnóstwo ludu — jak to bywa, gdy lud idzie na Krzemionki na zabawę Rękawka zwaną — muzyka gra:

„Ej sama ja sama,
Jak lipina w polu,
Ej niema mnie nie ma
Pożałować komu".

Zielona trawa, zielona
A stara Wisła spieniona!
Hen na Podgórzu Rękawka —
I Wielkanocna zabawka.
A na Rękawkę się sypie
Naród z Krakowa po moście
Cieszy się narodzie na stypie —
Bywa Wielkanoc po poście!
Niby krzemień chłop krakowski
Bieda — krzesiwo ze stali;
A jak się próchno podpali,
Znikną z Krakowa i troski!
Zielona trawka, zielona,
Słońce przygrzewa z zachodu,
Na Kopcu pełno narodu —
A stara Wisła spieniona...

Przyznacie, że to dobrowolne wcielenie zamówienia społecznego do własnego warsztatu jest bardziej wzruszające od pączków bezimiennej hrabini!

Jeżeli te zapomniane próby upowszechnienia kultury, jeżeli dalej formy organizacyjne muzeów i towarzystw opieki nad sztuką bieżącą oraz dobę ich powstania zestawić z dwudziestoleciem, jawnie się okazuje, że dwudziestolecie do odziedziczonych form mecenatu indywidualnego i mieszczańskiego niewiele dorzuciło. I o dwudziestoleciu pisaliśmy, kiedy była mowa o muzeum ze ślubnym dywanem, o wernisażu, wypożyczalni i szafce z Mickiewiczem obciążonym szkolną poprawką. Tylko Instytut Propagandy Sztuki próbował wyjść poza utarte szlaki i nawyki, dotrzeć na prowincję — z jakim wynikiem? Program pracy IPSu zawierał w punkcie piątym, szóstym i siódmym:

„Wystawy okrężne malarstwa, rzeźby, grafiki, architektury i sztuki dekoracyjnej na prowincji;

wystawy na przedmieściach;

wystawy reprodukcji dla wsi: w szkołach i domach ludowych".

Tyle program. A realizacja? „W pierwszej połowie 1931 roku wysłano na prowincję trzy pełne wystawy, obejmujące rzeźbę, malarstwo, grafikę, tkaniny. Jednak już dwunastego czerwca 1931 r. z powodu niewystarczających środków pieniężnych Rada postanowiła na najbliższą przyszłość ograniczyć działalność IPSu do wystaw w Warszawie i Łodzi... Przerwa w organizacji wystaw okrężnych trwała do r. 1935, w którym po raz drugi Instytut zrobił próbę rozwiązania tego problemu: w oparciu o miejscowe społeczeństwo. Próba dała wynik mały, ponieważ towarzystwa przyjaciół sztuki, a tym mniej związki artystów nie rozporządzają środkami na branie udziału w wysokich kosztach transportów i ubezpieczeń... Z trudem skompletowana, wskutek znikomości materiału dobrych druków, wystawa reprodukcji dla wsi została wypożyczona do użytku szkolnictwa, do czasu kiedy organizacyjna pomoc z terenu nie pozwoli jej odzyskać własnej drogi" („Sprawozdanie z działalności Instytutu Propagandy Sztuki", „Nike", 1937).

IV

A dzisiaj? Wszystkie omówione formy mecenatu zbieractwa i udostępniania dzieł sztuki albo leżą w gruzach w dosłownym i fizycznym znaczeniu tego terminu, albo w jego znaczeniu organizacyjnym. Zanika definitywnie zbieracz prywatny i mieszczański. Ostatecznie przetrzebiła go wojna, chociaż za okupacji nowobogaccy chętnie lokowali kapitały w Kossakach i Brandtach, ale to była lokata jedynie, do sztabek złota podobna, a nie zainteresowanie kulturalne. Katastrofa Warszawy zniszczyła największy procent zbiorów prywatnych i wspaniałych reliktów zbieractwa arystokratycznego. Wytępienie Żydów pozbawiło głębszą prowincję elementu ruchliwego kulturalnie i w warstwie inteligenckiej względnie często przygotowanego do świadomego odbioru dzieł sztuki. Zniknął dwór, co uratowano z urządzenia, odpłynęło do muzeów prowincjonalnych i centralnych.

Jesteśmy teraz krajem o kilku muzeach centralnych, pewnej liczbie regionalnych i dużej, bardzo dużej ilo-

ści — wierzb pomiędzy nimi. Czyli zupełną pustynią, jeżeli chodzi o równomierne nasycenie kraju przedmiotami sztuki minionej i teraźniejszej. Z kościołów, poza wykrojami okien i portali, cenniejsze artystycznie urządzenia też przeważnie usadowiły się w zbiornicach centralnych czy diecezjalnych, często tylko dzięki temu uratowane od zagłady. Na ołtarze wtargnął potop najgorszego kiczu. Przyjrzyjcie się procesji lub feretronom w jakiś świąteczny dzień. Jesteśmy krajem, gdzie można ukończyć uniwersytet, pójść samodzielnie w życie, a nie zobaczyć ani jednego obrazu Matejki. Przykłady? Proszę: gimnazjum w Brodnicy, politechnika w Gdańsku, praca w Koszalinie. Inny wariant: gimnazjum w Ostrowie Wielkopolskim, uniwersytet we Wrocławiu, praca nauczycielska w Świdnicy. Tych wariantów można namnożyć jak przy szachach.

Ale nie tylko gruzy fizyczne. Przede wszystkim organizacyjne, nastąpiła bowiem całkowita zmiana mecenatu artystycznego. Dla tego nowego, ludowego mecenatu poszukujemy dopiero form organizacyjnych. Nie jest on może nigdzie — ani w zakresie czytelnictwa, ani teatru, ani pieśni — tak bardzo jeszcze anonimowy i nieokreślony w swoich istotnych potrzebach, jak w dziedzinie przyswajania kultury plastycznej — teraźniejszej i minionej. I chyba w tej dziedzinie najbardziej potrzebna jest odwaga nowych form organizacyjnych, polegających przede wszystkim na tym, by zdobyć i urobić nowego odbiorcę dzieł plastycznych, by wśród bezimiennej jeszcze gromady wyłowić te jednostki, dla których obcowanie ze sztuką stanowi potrzebę, jaką raz uświadomiona i zaktywizowana — nie pozwoli się odtąd stłumić. Muzeum ze ślubnym dywanem ani wernisaż ze wstążką już tego zadania nie spełnią. Wiemy, do jakiego odbiorcy apelowały i apelują.

Te nowe zadania i problemy wśród fachowców od muzealnictwa są dobrze zrozumiane. Kto pragnie dowodu, niech przeczyta w „Biuletynie Historii Sztuki i Kultury" (1946, z. 3/4) rozprawy T. Dobrowolskiego „Zagadnienia muzealnictwa" oraz M. Walickiego „Dyskusje muzealne".

„W nowoczesnie pojmowanym muzeum musi istnieć służba oświatowa, która swej działalności nie może ograniczać do pouczania ludzi dobrej woli zwiedzających muzeum, lecz musi ją rozszerzyć poza obrąb instytucji, bo muzeum winno szukać publiczności" — pisze Dobrowolski.

Takim szukaniem jest przegrany przed wojną pomysł IPSu, który okazuje się w drugim już roku praktyki nader skuteczny i o nim, jako przykładzie odważnego szukania nowych form zbiorowego i apelującego do nowego widza odbioru plastyki, napiszemy dokładniej. Ku niemu też zmierzało się od początku tych wywodów. Muzeum Narodowe w Warszawie dzięki inicjatywie dyr. S. Lorentza uruchomiło w roku ubiegłym i wysłało w objazd po Polsce centralnej cykl obrazów Jana Matejki „Dzieje cywilizacji w Polsce". Początek akcji kazał wybrać artystę, o którym każdy w Polsce słyszał; konieczności transportu, rozwieszania eksponatów w co raz to inych i nieprzystosowanych do celów muzealnych salach (świetlice, remizy straży pożarnej etc.) sprawiły, że obrazy musiały być rozmiarami niezbyt wielkie i przenośne; gatunek odbiorców z góry zakładał, że przemówić do nich musi przede wszystkim temat.

Dzieje cywilizacji w Polsce wszystkie te warunki doskonale spełniają. Poprzez Łowicz, Tomaszów Mazowiecki, Sulejów, Piotrków Trybunalski, Bełchatów, Częstochowę, Kielce, Bydgoszcz, Toruń, Włocławek, cykl dotarł do Olsztyna, gdzie zimował od grudnia do marca br. W czasie tej wędrówki od czerwca ub. r. do marca br. oglądnęło go przeszło 70 tysięcy widzów. W marcu bowiem Matejko wyruszył na ponowną wędrówkę, która potrwa do grudnia; szlak

jeszcze bardziej kręty, od Olsztyna, Brodnicy, poprzez miasta wielkopolskie, Kalisz, Wrocław, Radom, jesienią cykl zawadzi aż o Sanok, Jasło i Łańcut, by na zimę wrócić do Warszawy na dobrze zasłużony odpoczynek. Ponieważ po drodze wypadają takie miejscowości, jak np. Koronowo, Radomsko, Wieluń, proszę zważyć, ilu wariantom pomiędzy wierzbami podobna wędrówka odbiera ich antykulturalną skuteczność.

Pedagogiczne i organizacyjne powodzenie tej pierwszej próby spowodowało, że w roku bieżącym wyruszyła również w objazd zorganizowana w stulecie Wiosny Ludów wystawa „Malarze polscy połowy XIX wieku". Dobór eksponatów (50 dzieł), był w tym wypadku znacznie trudniejszy, tak z powodu wielkich strat Muzeum Narodowego w zespole tych malarzy, jak i stąd, że dzieł bezpośrednio związanych tematycznie z rokiem 1848 namalowano niewiele. Mimo to organizator wystawy (kustosz dr J. Sienkiewicz), jak można się było zorientować na pokazie w Warszawie przed wyruszeniem płócien w podróż, wyszedł obronnie z niełatwego zadania. Podróż ta obejmie Ziemie Odzyskane — od Elbląga wzdłuż wybrzeża do Szczecina, powrót wzdłuż Odry do Jeleniej Góry i Wałbrzycha, a później przez Śląsk Opolski na zimowanie do Kielc.

Wreszcie wystawa trzecia, w pomyśle niemniej ciekawa: ograniczony do szkół warszawskich przenośny pokaz sztuki starożytnej, złożony częściowo z eksponatów oryginalnych, w większości z fotografii. Trudno bowiem ze względu na bezpieczeństwo przedmiotów rzeczy naprawdę cenne wozić po szkołach. Jeżeli zważyć, że zaopatrzenie szkół w pomoce szkolne jest nader niedostateczne, a znajomość antyku w młodych rocznikach równa się zeru, znów przykład dobrze pojętego i równie dobrze zorganizowanego (kustosz dr M. Bernhard), zamówienia społecznego w dziedzinie obowiązków żywego muzeum.

Ta działalność nie ogranicza się tylko do Warszawy jako bazy wypadowej. Uczestniczą w niej również muzea innych miast, całą zaś akcję finansuje ministerstwo Kultury i Sztuki. Daje to gwarancję, że przedwojenna przygoda Ipsu w tej dziedzinie już się nie powtórzy. W czerwcu z Muzeum Narodowego w Krakowie wyruszyły w podróż dwie wystawy. Pierwsza ma charakter historyczno-komemoratywny, obejmuje zestaw autentycznych dokumentów, przedmiotów muzealnych, dzieł sztuki i wykresów obrazujących życie i działalność Tadeusza Kościuszki. Jej trasa prowadzi przez województwa: kieleckie, krakowskie i rzeszowskie. Druga obejmuje płótna i szkice Jana Matejki i przewędruje Śląsk Opolski. Naprawdę interesujące, szczególnie pod względem technicznym (przenośność i zabezpieczenie eksponatów) jest rozwiązanie pokazu kościuszkowskiego. (dr J. Bogucki).

Jeżeli do tych pięciu imprez dodać wystawę norwidowską w 125 rocznicę urodzin poety, która odwiedziła Łódź, Poznań i Kraków, oglądnięta przez z górą 20 tysięcy widzów, jeżeli dodać wreszcie latem u. r. bawiący w Częstochowie pokaz „Motyw religijny w sztuce polskiej" (frekwencja — 35 tysięcy osób), otrzymujemy obraz prawdziwego — m u z e u m n a k ó ł k a c h. W tym określeniu nie ma odrobiny intencji żartobliwej. Muzeum, któremu wyrastają kółka, by szukało nowego odbiorcy sztuki, biblioteka, która pakuje się w skrzynie i szuka czytelnika na zakutej prowincji, więcej ważą dla przyszłości kultury niż niedzielny wernisaż. Linia, gdzieś dawno rozpoczęta „Szajne-Katarynką" Pola, nie uległa skrzywieniu.

Z dotychczasowego doświadczenia wystaw objazdowych wynikają naturalnie wskazania na przyszłość. Zamiast je snuć na własną rękę, lepiej ,jeśli zacytuję rozważania J. Boguckiego, tak są słuszne:

„Rola wyprawy matejkowskiej polegała na wprowadzeniu widza w

prąd zjawisk malarskich łatwo strawnych dzięki popularności ich współczynnika treściowego. To wstępne osiągnięcie uzyska jednak pełną wartość, jeśli następne pokazy przez umiejętny dobór i celowość zestawień różnych gatunków obrazów nauczą widza oceniać jakość artystycznego wykonania, nauczą go odróżniać dobre malarstwo od złego. Program wystaw objazdowych obejmujący okres paroletni musi być więc obmyślony do pewnego stopnia jako poglądowa lekcja wiedzy o sztuce. Poczynając od bezpośredniego poznajomienia z poszczególnymi zjawiskami, przechodzić musi stopniowo do ich porządkowania przez nasilenie roli komentarza objaśniającego i wartościującego. Nasilenie to winno być niezmiernie ostrożne i powściągliwe i postępować w miarę, jak postępuje bezpośrednie zżycie oglądającego z przedmiotem.

Trzeba też pamiętać, że umysły świeże i nieprzygotowane chłoną mocno i rzetelnie, że ich akt odbiorczy jest sumienny, pełen przejęcia i trwać musi wielokrotnie dłużej niż analogiczne zjawisko u ludzi kulturalnie nasyconych i wytrenowanych. Wchłonięcie bowiem przez psychikę nowego zjawiska trwa tym dłużej, im więcej zawiera ono elementów znanych. Stąd dwa podstawowe wskazania: 1. wystrzegać się nadmiaru i różnorodności treści podawanych i trzymać się konsekwentnie jakiejś planowej diety; 2. zaczynać od wprowadzania dzieł „klasyków" jako czytelniejszych dzięki temu, że zawierają więcej elementów znanych.

Odrębnego przemyślenia wymaga sprawa, kiedy i jak należało by pokazać malarstwo współczesne. — W związku z tym warto wziąć pod uwagę, że malarstwo to łatwiejsze jest do przyjęcia w regionach, gdzie żyje jeszcze tradycja sztuki ludowej, a kościoły i kaplice przydrożne obfitują w rzeźbę i obrazy średniowiecznych lub gotycko-barokowych warsztatów prowincjonalnych. Okolice natomiast, gdzie dłuższy czas trwa już infiltracja zaprawionych sentymentalnym naturalizmem gustów drobnomieszczańskich — na pewno z większym oporem odnosić się będą do współczesnych form „awangardowych" w malarstwie". („W perspektywie pewnego doświadczenia", „Kuźnica" 1947, nr 50).

V

A ów widz z Koronowa, Bełchatowa i Sulejowa? Ten anonimowy widz, którego się szuka i ma wychować. W dowcipnie i trafnie napisanym artykule o otwarciu wystawy matejkowskiej w Sulejowie czytamy: „Tłum rośnie. Suną od obrazu do obrazu, chciwie łowią słowa i utrwalają w oczach wizję historii, o której coś, ktoś, kiedyś im mówił.

Pod powagą, z jaką artysta celebruje historię swojego narodu, czują dostojeństwo jego autentycznej miłości do kraju. Nie wiem, kim był ten starszy mężczyzna w białym płóciennym ubraniu i nie wiem, czy zdawał sobie sprawę, że kiedy patrzył na obrazy Matejki, po twarzy jego płynęły łzy.

Tylko zabłąkany inteligent ma moc wątpliwości, „czy to aby Matejko", bo on kiedyś widział przed wojną w Zachęcie, tylko „letniczka" w kwiatkowej sukni mówi zbyt głośno i natrętnie o swoich albumach Matejki, które się jej spaliły". (M. V. Rogoyska „Matejko wędruje po kraju", „Życie Warszawy", r. 1947, nr 216).

Scena z Pomorza: „Byłem świadkiem zwiedzania wystawy przez grupę robotników fabrycznych. Jeden z uczestników, najmłodszy, wszedł na salę z czapką na głowie. Jak się na niego nie rzuciły majstry: — A zdejmiesz czapkę, ale zaraz! Przed Matejką stoi, a czapkę na łbie trzyma. Widzicie go, gamonia" (M. Turwid „Arcydzieła na wędrówce", Bydgoszcz, „Ilustrowany Kurier Polski", 1947, nr 287).

Tego widza szukać warto.

Kazimierz Wyka

S P R A W O Z D A N I A

DWIE ANTOLOGIE

ADAM WAŻYK: *Antologia współczesnej poezji francuskiej*. Spółdzielnia wydawnicza „Wiedza", Warszawa, 1947; str. 230 i 6 nl.

Dwa wieki poezji rosyjskiej. Antologia. Ułożyli i opracowali Mieczysław Jastrun i Seweryn Pollak. Posłowiem zaopatrzył Leon Gomolicki. Z 24 portretami. 1947. „Czytelnik", Spółdzielnia Wydawnicza [Warszawa]; str. XI i 1 nl. i 487 i 1 nl.

I

W ciągu ubiegłego roku, w niewielkim odstępie czasu jedna po drugiej, ukazały się dwie obszerne antologie przekładów, prezentujące dwie literatury, które swymi utworami poetyckimi zaważyły na bardziej — może lepiej powiedzieć, wyłącznie — na dziejach poezji polskiej XX w.: *Antologia współczesnej poezji francuskiej* i *Dwa wieki poezji rosyjskiej*.

Oddziaływanie tych wzorów nie było jednoczesne i nie odbywało się w kręgach panowania tego samego stylu poetyckiego, ani z jednakową dla rozwoju poezji naszej korzyścią. Oczywiście mam tu na myśli tylko naszą poezję współczesną. Jeśli chodzi o czasy dawniejsze, to wiemy, jak potężnie i decydująco zaważyły wpływy francuskie na literaturze stanisławowskiej, na jej przygotowaniu i następcach — podobnie zresztą jak w innych literaturach europejskich XVIII w. Nawiasem można dodać, jeśli chodzi o literaturę staropolską, to wpływy francuskie w niej są albo wątpliwe, albo rzadkie i przypadkowe, znikome wobec dominujących wpływów dwóch literatur — rzymskiej i włoskiej.

Wracając do literatury stanisławowskiej, wiemy, jak to naśladownictwo literatury francuskiej było u nas dobroczynne choć bardzo spóźnione (np. w porównaniu z Rosją, gdzie ortodoksalny klasycyzm typu francuskiego doszedł do największego rozkwitu zanim zakwitła poezja stanisławowska, współcześnie z przygotowawczym jej okresem w dobie saskiej), i w dodatku, w swej kontynuacji w XIX w., tężało w ortodoksyjności i ciasnym zamknięciu się w regułach, w których martwiał przeżywający się od wieku klasycyzm francuski. Więc też, jeśli chodzi o rozwój specjalnie poezji lirycznej, w jej nowoczesnym rozumieniu (w gruncie rzeczy, i po dziś dzień, z grubsza „romantycznym") — wpływ literatury francuskiej był gorzej niż żaden, był ujemny. Oddziałał hamująco na uformowanie się w Polsce stylu liryki, przydatnego do wyrazu subtelniejszych uczuć i myśli o wielkim i wiecznym rezonansie emocjonalnym; tylko cud twórczości Mickiewicza postawił nas — i to bynajmniej nie na wszystkich odcinkach i poziomach liryki — „z Europą na równi".

Nie zapominajmy wszakże, że ówczesne oddziaływanie poezji francuskiej przypadło na epokę jej okresowej posuchy, i to jednej z najdłuższych, a również wzory, które ze swej przeszłości przynosiła do Polski, wzory Wielkiego Wieku, w zakresie liryki bogactwem wcale nie mogły się poszczycić. Toteż przełom romantyczny u nas, bardziej wyraziście niż gdzie indziej, był związany z odrzuceniem wzorów francuskich (nie tylko norm tej poezji, lecz i samych z niej wypływających wyobrażeń o istocie liryki), z oparciem się o literatury przodujące w rozwoju romantyzmu (w szerokim sensie) — niemiecką i angielską.

Bardziej oczywiście niż w świetle ewolucji innych literatur, w poezji polskiej unaoczniła się istota romantyzmu jako zwycięskiego buntu przeciw hegemonii kultury francuskiej. Jak wiemy, romantyzm tryumfuje w końcu i we Francji, choć sam wyżej podany rodowód jest największą jego zbrodnią w oczach integralnych nacjonalistów kulturalnych tego kraju (por. kampa-

nię przeciw romantyzmowi w początkach b. w., Seillière'a z towarzyszami, wychodzących z pozycji odradzającego się nacjonalizmu). W ich oświetleniu na zdradę narodową zakrawa zwycięstwo romantyzmu we Francji, które przecież odradza tu poezję liryczną, w podbijającą masy twórczością Wiktora Hugo, wznoszącą się w subtelniejsze, tłumom na razie niedostępne regiony myśli i uczuć z Karolem Beaudelairem, znamiennym, jako przewodnik wpływów germańskich, choćby w muzyce (Weber, Wagner).

Fala poezji nie opada bezpośrednio wraz z minaniem kulminacyjnego natężenia nastrojów romantycznych we Francji. Owszem, wśród epigonów tego ruchu, owych „poetów wyklętych", a potem w nabrzmiałej romantyczną ewokacją starożytności klasycznej i romantycznymi oddźwiękami indianistyki poezji Lecomte de Lisle'a, choć pozornie chłodnej i bezosobistej, w całym zresztą parnasizmie, i w następującej po nim, znów wznoszącej się fali, wzdymanej przez wichry mglistej północy, w symbolizmie — liryzm kwitnie bogato, przynajmniej pokaźnie pod względem ilościowym. Korzystając z powróconej wraz z przezwyciężeniem romantyzmu w Europie hegemonii kulturalnej Francji, oddziaływa w różnych krajach, m. i. i u nas.

Odwrót, przynajmniej ideologiczny, od romantyzmu w Polsce, znany pod nazwą pozytywizmu, ułatwia powrót wpływom francuskim w poezji polskiej. Powszechna znajomość języka jest (jak w ogóle w oddziaływaniu kultury francuskiej) momentem sprzyjającym, więc też od połowy XIX w. mnożą się przekłady z poezji francuskiej, zresztą w ramach ogólnie uświadamianego zapóźnienia cywilizacyjnego i potrzeby uczenia się u obcych: więc też na razie, w ciągu ostatnich dziesięcioleci ub. w., jako jeden z odcinków wielkiej akcji tłumaczenia arcydzieł cudzoziemskich, wciąż jeszcze obok przekładów z niemieckiego, angielskiego, hiszpańskiego, duńskiego, czeskiego itp. Zmiana dominanty estetycznej, pojawienie się na naszym gruncie kierunku literackiego odpowiadającego — jak jego różnoimienne krewniaki w różnych krajach europejskich — symbolizmowi francuskiemu, nie zmienia na razie sytuacji.

Dopiero w początkach XX w. zaznacza się wyraźne, wyłączne już niemal, panowanie poezji francuskiej, przynajmniej w przekładach. Wiemy, że okres Młodej Polski, oceniając ją możliwie obiektywnie z perspektywy lat czterdziestu, był niewątpliwie okresem wielkiego wzbogacenia się liryki polskiej, nie tylko ilościowego. Rozszerzenie jej horyzontów, wyjście tematyczne z zaczarowanego koła zagadnień społecznych i narodowych, zwłaszcza — rzecz podstawowa dla liryki — emancypacja jednostki ciekawej odtąd dla otoczenia już nie tylko jako bohater romantyczny; a obok tego znakomite udoskonalenia techniczne środków ekspresji, umuzykalnienie wiersza, zrzucenie więzów racjonalistycznych, nakładanych (zwłaszcza w epoce pozytywizmu) na metaforykę, która teraz osiąga stopień śmiałości, jakiej tylko Norwid, uznany z tego powodu za niezrozumiałego szaleńca, dawał przedtem przykłady — wszystko to czyni poezję Młodej Polski ważnym etapem rozwoju naszej nowożytnej poezji. Wpływy w niej poezji francuskiej są nie tylko najpotężniejsze, ale i najbardziej skuteczne i korzystne, w myśl ogólnej zasady, którą tu można przenieść z hodowli; nie łączyć gatunków zbyt odległych, ulepszać rasę domieszką krwi bliskiej.

Poezja polska, w której tradycyjnie, od jej początków, dominował żywioł logiczności *, z korzyścią przyjmuje zastrzyk poezji francuskiej, na razie przeważnie romantycznej i parnasistowskiej (te bowiem głównie wpływają: Baudelaire — o którego kulcie u nas na przełomie stuleci zaczerpnąć można zgodne z prawdą, bynajmniej nie przesadzone dane ze wspomnień Boya o Młodej Polsce — parnasiści, José de Heredia, Verlaine), w której żywioł logiczności nie jest jeszcze wcale zubożony.

W dobie pomłodopolskiej, którą możemy umieścić w przybliżeniu na dziesięciolecie przed zakończeniem pierwszej Wojny Światowej (chronologiczny odpowiednik akmeizmu rosyjskiego i wzrastającego znaczenia *École romane* we Francji), i później, sytuacja w zakresie wpływów poetyckich mało się zmienia. Większy tylko nacisk położony zostaje na klasycyzujących poetów współczesnych, w rodzaju Moréasa; jeszcze bardziej ostentacyjnie pomija się to, co dla symbolizmu francuskiego było specyficzne i co go różniło w zespole mniej lub więcej racjonalistycznych w swej istocie kierunków poezji francuskiej — w dalszym ciągu znikomy jest udział Mallarméego i jego uczniów oraz

* Od tego spostrzeżenia zaczyna M. Jastrun swój doskonały wstęp do wyboru Norwida, choć często, w „mniej dobrych" (używając jego słownictwa) momentach swej działalności krytycznej, narzeka na „zły smak" epoki Młodej Polski, zapominając, że ten „secesyjny" smak odkrył Norwida i wywindował „w najwyższe" (używając słownictwa niedawno zmarłego wielbiciela romantyzmu) Słowackiego, drugiego z najbardziej ulubionych Jastrunowi poetów naszej przeszłości.

głównych „verslibrystów". Ale już w tej dobie, może nie publicznie, tj. nie w przekładach drukowanych, nie w krytyce, gdzie już od paru lat współczesna proza rosyjska zdobywa prawo obywatelstwa, lecz w zaciszu twórczym poetów zaczyna się infiltracja poezji rosyjskiej (na razie przeważnie „starszych" symbolistów).

To samo widzimy w początkach Skamandra. Tylko nie nowożytny klasycyzm, lecz Rimbaud jest manifestacyjnie wysuwany jako patron ruchu, obok znanego chyba przeważnie z drugich rąk (rosyjskich?) Walta Whitmana. Lecz wkrótce ujawniają się i bardziej wpływowe wzory — rosyjskie. Wzory, wpływy, naśladowania — wszystko to bardzo niewłaściwe tu słowa. Wyszukiwać wzory dla tak oryginalnego poety jak Tuwim byłoby zajęciem równie dlań krzywdzącym, jak próżnym i beznadziejnym, tym bardziej upatrywać je we współczesnym Bieniediktowie — Borysie Pastiernaku. Można raczej mówić o pokrewieństwie, a właściwie o orientacji, w której dobrze zrozumiana i odczuta poezja rosyjska miała znaczenie zbawczego światła latarni morskiej w zamęcie dzisiejszych pojęć o poezji. W epoce rozkładu poezji gdzie indziej, w atmosferze bałamutnych teoryj, bezsilnych wśród anarchii kryteriów wartościowania, w obliczu bezczelnego humbugu — dzięki temu światłu wątła nawa liryki polskiej trafnie się nakierowała na wielką poezję i nie tylko ocalała, ale potrafiła osiągnąć tryumfalnie nieznane jej przedtem brzegi bogactwa i pomyślności.

Porzucając tę przyciężką próbę obrazowości, a mówiąc konkretnie: zjawiła się u niektórych naszych poetów pewność choćby podświadoma, że są na dobrej drodze. Bo jeśli poezją jest twórczość Puszkina i Tiutczewa, Fieta, Briusowa, Błoka — to twórczość naszych poetów jest również poezją, mimo że za jedyną godną współczesności poezję uważa się gdzie indziej Marinettiego lub innych futurystów czy awangardzistów. Pewność ta zachowała naszych poetów od zabiegania w ślepe zaułki, skąd nie ma wyjścia, i w atmosferze tej pewności rozwijała się twórczość innych, którzy nic nie zawdzięczali nieznanej im zresztą, poezji rosyjskiej (np. Pawlikowska), albo, nawet znając ją mniej (Wierzyński) lub więcej (Słonimski), rozwijali we własnej poezji raczej tradycje rodzime, od Mickiewicza do Staffa.

Na tym polega dobroczynny wpływ poezji rosyjskiej na lirykę polską bieżącego wieku, nie umniejszający bynajmniej jej znaczenia i samodzielności. Była ona oczywiście pełna entuzjazmu dla poezji wschodniego sąsiada i nie skąpiła jej hołdów w formie poezji najwłaściwszej — w formie przekładów, niekiedy mistrzowskich. Obcowanie z tą poezją pozostawiło niektóre, także i konkretnie dające się stwierdzić, formalne ślady: do nich należy upowszechnienie w wersyfikacji znakomicie już teraz wygimnastykowanego dziewięciozgłoskowca, odpowiednika najbardziej rozpowszechnionego wiersza poezji rosyjskiej — czterostopowego jambu.

Inaczej zupełnie należy ocenić wpływy francuskie w tym okresie. Dość porównać widoczne już z dostatecznej perspektywy rezultaty działalności Skamandra z tym, co pozostało po „awangardzie", która przeważnie była terenem wpływów francuskich. Pod wpływem „snobowania się" na Paryż, również i poza środowiskiem awangardy, były próby nawiązania do dzisiejszej mody literackiej na Zachodzie. Niekiedy te kontakty z poezją zachodu były traktowane poważnie i przez ludzi utalentowanych: ich rezultatem były wówczas piękne owoce, jak przekłady Romana Kołonieckiego z Pawła Valéry, same przez się, jako wiersze polskie, godne obszerniejszego miejsca, niż mają w ostatnio wydanej antologii, chociaż trudno mówić na serio o zgodzie z intencją poety francuskiego i przy przekładach z niego — jako równoważniku oryginałów — i przy jego interpretacji? W tym sensie jest to wysiłek zmarnowany, jak w znacznym stopniu płodem zmarnowanych wysiłków dwudziestolecia jest cała antologia. Ale snobizm jest potężną dźwignią — niekoniecznie postępu. O roli snobizmu (nie używając tego słowa) w naszych ocenach dzieł sztuki i w wytwarzaniu się sławy pisał w swoim czasie z właściwym mu brutalnym duszoznawstwem L. Tołstoj, m. in. w znakomitej, choćby się na nią całą pisać nie można było, książce *Co to jest sztuka?*

Mechanizm tego procesu jest identyczny z ukazanym przez Andersena w baśni „o nowej szacie króla". — Jaki to wielki poeta! — stwierdza A. o narzuconym opinii przez usłużną klakę mętnopisarzu. — A co za kolorysta, — dorzuca B., zresztą ślepy na kolory. Jaki rytm wewnętrzny, subtelnie zamaskowany! — licytuje się wynosząc pod niebiosa tekst, w którym niesposób wskazać obiektywnych znamion rytmu. Wszyscy chcą się pochwalić wrażliwością i wnikliwością, przebijającą nieprzenikliwe dla *profanum vulgus* mroki. Wielkość pisarza staje się punktem honoru jego komentatorów, coraz to liczniejszych i coraz to wzbogacających charakterystykę rosnącej

sławy ich, wywołaną chęcią wewnętrznego usprawiedliwienia zachwytu, podzielanego pod zewnętrznym naciskiem opinii, a w niedostatku cywilnej odwagi własnego zdania.

II

A teraz od tych uwag ogólnych o przemianach i etapach wpływu poezji francuskiej a rosyjskiej na lirykę polską przejdźmy do oceny opracowanej przez Adama Ważyka i w znacznej mierze osobiście przez niego przełożonej *Antologii współczesnej poezji francuskiej*.

Sprawiedliwość nakazuje powiedzieć, że redaktor antologii nie jest bynajmniej pozbawiony odwagi cywilnej, ani zdrowego rozsądku. Sądy, które wypowiada we wstępie o różnych awangardowych kierunkach i twórcach francuskich, są godne całkowitego uznania. Twórców tych w jego oczach ratuje jednak ich postawa społeczno-polityczna ostatniego lat dziesiątka i utwory ich z tego okresu, nacechowane pewną — zrozumiałą w tych okolicznościach — troską o masowego odbiorcę. Ale te utwory ciągną za sobą dawniejsze, nie mające innego usprawiedliwienia prócz wewnętrznej podświadomej aprobaty redaktora i dźwięku nazwisk, przypominających mu upodobania lat młodości *(on revient toujours ver ses premiers amours)*. Wbrew więc zasadniczo słusznym ocenom zjawiają się tu wcześniejsze utwory tych samych autorów, nie aprobowanych już dziś w owoczesnej swojej formie. Tasiemce niesprawdzalne w żadnych rozumnych miarach, nawet w miarach odpowiedniości ostatecznego kształtu do zamierzeń autora, zajmują bardzo wiele miejsca. Już to samo, że są utwory dawniejsze, poniekąd obrosłe sławą, daje im list żelazny do przyszłości i ocala przed zamachami zbytniej śmiałości przeprowadzającego selekcję.

Jeszcze w wyższym stopniu odnosi się to do dalszej przeszłości poezji francuskiej, włączonej tu dla charakterystyki „genealogii współczesności" w osobach niezbyt licznych prekursorów. Ich dobór wyda się bardzo dziwaczny dla kogoś nie znającego kolejnych zaślepień krytyki francuskiej, dla tego czy innego lansowanego z uporem nieboszczyka. Z ciekawej pleiady zapomnianych mniejszych romantyków francuskich, z całego tego „frenetycznego" romantyzmu („romantyzmu szalonego" jak się współcześnie pisało w Polsce) mamy tylko dwie postacie: Aloysius Bertrand i Gérard de Nerval; jest oczywiście Baudelaire i Verlaine obok nich, na równej stopie, Lautréamont; nie dziwi obszerny wybór z Rimbauda i wiersz Tristana Corbiére; mniej zrozumiały z punktu widzenia mody poetyckiej jest Charles Cros, prekursor raczej w dziedzinie wynalazków, fonografu i kinematografu, niż w dziedzinie poezji, gdzie również zresztą okazał talent, jak świadczą tu dwa ładne wiersze. Na honorowym miejscu Mallarmé a po nim dosyć szczupły i nie posiadający wyraźnego oblicza wybór symbolistów. Jeśli go będziemy starali się zrozumieć z punktu widzenia reprezentowanej w dalszym ciągu księgi poezji międzywojennej i powojennej, to obecność Moréasa nie wydaje się zupełnie uzasadniona, choć przynosi zaszczyt gustowi i bezstronności redaktora antologii.

Dowód jeszcze większej bezstronności daje zamieszczenie sporego wyboru z Anny de Noailles. Ta wielka poetka, stawiana przez tak odpowiedzialnego krytyka jak A. Thibaudet na czele międzywojennej poezji „na serio" (razem z Valérym i Claudelem — nie będziemy się sprzeczać o dobór towarzyszów), w każdym razie jeden z niewielu prawdziwych i ludzkich poetów Francji naszego wieku, nie miała, jak wiadomo, dobrej prasy po śmierci, piętnaście lat temu. Rzucili się na jej trupa zazdrośnicy z jej generacji, nie zaniedbując okazji odwetu za jej zbyt wczesne, na poły światowe, na poły oficjalne sukcesy, wytykając jej postawę gwiazdy filmowej, *„d'une vedette de cinéma"*. W generacji nadrealistów nie znalazła oczywiście jej pamięć obrony. Mimo to przyznawano jej ogólnie geniusz, choćby „bez talentu", inteligencję uczuciową w nieoczekiwanym obrocie każdemu dostępnych myśli. Stwierdzano ze wzgardą jej powodzenie u młodzieży, tej najszerszej, która ją jakoby sama tylko czytała: mimowolny komplement, stwierdzający znaczenie poetki dla potrzeb serca we właściwym „wieku liryzmu".

Wśród garstki przekładów większość pochodzi spod pióra Pawlikowskiej. Rozpaczliwy sensualizm poetki francuskiej, jej makabryczna zmysłowość musiały być bardzo bliskie uczuciowemu rdzeniowi światopoglądu naszej poetki, wyrażonemu z większym urozmaiceniem, z kapryśną zmiennością, z wdziękiem sceptycznej ironii w drobnych jej twórczości klejnotach, obcych za to brutalnemu patosowi hr. de Noailles, podającej poprzez Baudelaire'a rękę Augustowi Barbier i Alfredowi de Vigny. Poetki wtórującej ich najbardziej rozdzierającym skargom i najzuchwalszym wyzwaniom, rzucanym w twarz głuchej wieczności przez świadomego swej śmiertelności, swej „doli człowieczej" człowieka.

Same przekłady Pawlikowskiej (skąd je

wzięła redakcja? nie znałem ich dotychczas) są raczej naszkicowane niż wykończone. Przekładem wykończonym i, mimo osłabienia pewnych zwrotów, dającym wyobrażenie o poetce francuskiej jest natomiast tłumaczenie R. Matuszewskiego jednego z reprezentacyjnych, najdojrzalszych jej utworów (ze zbioru *L'honneur de souffrir*): „Wymyślili nam duszę"... Dobrze się stało, że choćby tym szczupłym wyborem da się u nas poznać dzięki Antologii jedna z najgodniejszych przedstawicielek nowoczesnej poezji francuskiej.

Jeśli chodzi w ogóle o przekłady umieszczone w Antologii, to trzeba je podzielić na dwie zasadnicze grupy. Jedna, niestety zbyt szczupła, stanowiąca znikomą mniejszość w książce, pochodzi z obfitego skarbca przekładów nowożytnej poezji francuskiej, gromadzonego przez stulecie bez mała. Są to rzeczy wypracowane przez wielbicieli poezji i chociaż nie zawsze znakomite, to bowiem zależy od talentu, jednak starannie wypolerowane.

Cały ten skarbiec, od Faleńskiego aż po próg dwudziestolecia, łatwo dostępny — poza obfitym pokłosiem, które trzeba by zbierać po starych czasopismach — w rozmaitych antologiach, indywidualnych i zbiorowych, Langego, Miriama, Staffa, Br. Ostrowskiej, w małym tylko stopniu lub zupełnie nie został wyzyskany. Tak z Baudelaire'a nie ma tu ani jednego przekładu Z. Trzeszczkowskiej (Adam M-ski), najlepiej, najsugestywniej (obok niektórych osiągnięć Czesława Jastrzębiec-Kozłowskiego) oddających liryzm wewnętrzny tego wielkiego prekursora schyłkowej poezji jego wieku. Jest on w ogóle sprezentowany dość dziwnym wyborem, na który się chyba nie zgodzi nikt z jego wielbicieli mojej generacji, umiejącej na pamięć *Les fleurs du mal*. Jeśli chodzi o innych tłumaczów-wielbicieli jakiegoś jednego poety, przy Moréasie brakuje bardzo J. Mieczysławskiego. Większość natomiast przekładów są to wyroby masowe, „na urząd", wykonane bądź, jak się zdaje, na zamówienie powstającej antologii, albo nieco wcześniejsze, ale zawsze z dającym się odczuć pośpiechem. Do tych właśnie należą dość obficie wykorzystane przekłady St. Napierskiego. Nikt chyba w krytyce poważniej ode mnie nie traktował twórczości i w ogóle działalności literackiej tego zamordowanego przez Niemców poety! Nie można jednak zamykać oczu na to, że w jego gorączkowym, zbyt obfitym pisarstwie odcinek przekładów, zwłaszcza olbrzymie, na marginesie dość bezładnej lektury, w chorobliwej nieco pogoni za uzupełnieniem *allgemeine Bildung* powstające antologie (poezji niemieckiej i francuskiej), stanowi najbardziej wątpliwą cząstkę. Nie tylko brak tu bardziej niż gdziekolwiek w twórczości poetyckiej niezbędnego oszlifowania, a mówiąc konkretnie, wyczerpania w nieustającym i cierpliwym wysiłku wszystkich możliwych kombinacyj i transmutacyj słownych, aby znaleźć najwłaściwszą — częstokroć brakowało czasu na uważne, z dokładnym zrozumieniem przeczytanie oryginału! Stąd liczne błędy, które w swoim czasie były wytykane przez fachową krytykę.

Należy myślcć, że analogiczne błędy obciążają i inne, obficie dostarczone przez zdolnych poza tym literatów, mimochodem, na zamówienie, wśród gorączkowej działalności na różnych polach zrobione przekłady. Dowolność formy zewnętrznej, wolnego wiersza, a właściwie prozy, graficznie tylko upodobnionej do mowy wiązanej, wolnej od rygoru metrum, nęciła do przyjmowania zamówień i ułatwiała szybkopisarstwo. Nie zestawiałem z oryginałami, lecz wydaje mi się, że i bez tego niektóre błędy rozumienia tekstu są dość oczywiste: w końcu wiersza Eluarda *Zwycięstwo pod Guernica*, przenikniętego wiarą w ostateczne zwycięstwo, słowa pointy „Będziemy mieli słuszność!" są chyba niepotrzebnie dosłownym oddaniem częstej w języku potocznym przenośni *„avoir raison de qui"* — przemóc kogoś, dać komuś radę (co Francuz nietrafnie znowu przekładałby z powrotem przez *donner un conseil*).

Nieporozumienia znaczeniowe zdarzają się też w prozaicznych ustępach przedmowy i komentarzy. Oto np. często przy genealogii poety spotykamy określenie „z rodziny mieszczańskiej". Nie zostało tu uwzględnione rozszczepienie znaczeń, powstałe pod wpływem odmiennie kształtujących się dziejów społecznych. Pochodzić *d'une famille bourgeoise* (inaczej być *un fils de famille*) oznacza przynależność do warstwy dziedzicznie dostatniej i kulturalnej, przy czym raczej na to ostatnie położony jest nacisk, niż na zamożność. Baudelaire, syn wolterianina, przedstawiciela śmietanki umysłowej *ancien régime'u*, pasierb generała pochodził (po francusku) *„d'une famille bourgeoise"*; pochodzenie Verlaine'a i Rimbauda, synów oficerów (a oficer we Francji do ostatnich czasów to było „nie byle co" społecznie), więc *d'une famille bourgeoise*, było kontrastowane przez biografów z ich późniejszym zdeklasowaniem w cyganerii i alkoholizmie. U nas, jak wiadomo, „z mieszczańskiej rodziny" będzie uogólnieniem raczej dla sy-

nów sklepikarza lub rzemieślnika, którzy we Francji nie zostaną zakwalifikowani jako *fils de famille:* tam kto jest „z rodziny mieszczańskiej", ten jest *un monsieur:* — *bourgeois!* — odzywał się do swego eleganckiego pasażera ordynarny dorożkarz paryski, jeszcze za pamięci ludzi mego pokolenia.

Są to jednak drobnostki wobec oryginalnej teorii przekładu, a nawet poezji, przebijającej w kilku ustępach komentarza. Przy pewnym utworze Rimbauda znajdujemy uwagę: „dwa wiersze wykropkowane w przekładzie, pominięte przez tłumacza jako niejasne, mają charakter ornamentacyjny". Przy innym znów utworze, dla odmiany Apollinaire'a, znowu: „przekład pomija przedostatnią zwrotkę oryginału, wybitnie ornamentacyjną". Tak więc mielibyśmy rozróżnienie w utworze poetyckim, nawet należącym do arcydzieł, gdyż umieszczonym w antologii, i nawet u poetów nacechowanych raczej zwięzłością niż gadulstwem — wierszy nieistotnych, „ornamentacyjnych" w przeciwstawieniu do innych, najwidoczniej istotnych.

Jakże daleko jesteśmy tu od przesadnych istotnie teorii o integralności dzieła poetyckiego w danym mu przez twórcę kształcie! W gruncie rzeczy byłoby to tylko konsekrowanie uprawianego od dawna przez krytykę i w podręcznikach literatury, w szkołach, sposobu praktycznego traktowania poezji: omawiając utwór podaje się z niego kilka wierszy, pomijając resztę jako „wybitnie ornamentacyjną". W dodatku, jeśli chodzi o przekłady, jakież to ułatwienie dla tłumaczów!, i jak radykalne rozwiązanie kwestii niezrozumialstwa.

Jest to jeszcze jeden rys nadający antologii charakter bardzo indywidualnego dzieła jego redaktora, czegoś w rodzaju jego notatnika poetyckiego. Dlatego też nazwisko jego figuruje na miejscu zwykle dla autorów książki w całej jej pełni przeznaczonym. Toteż tylko w granicach właściwego rodzaju literackiego może być traktowana, jako pożyteczne narzędzie poznawania współczesnej poezji francuskiej.

III

Bardzo odmienny charakter posiada antologia poezji rosyjskiej. Jest to dzieło bardzo szerokiego, wszechobejmującego uwielbienia dla poezji tego kraju, uwielbienia, z którego indywidualny kaprys redaktorów niczego nie wyłącza. Idąc za wskazówkami dzisiejszej wiedzy historyczno-literackiej i krytyki rosyjskiej, nie usuwają oni z pola widzenia czytelnika polskiego nawet niektórych poetów o znaczeniu czysto lokalnym lub historycznym tylko; odnosiłoby się to może do Bieniediktowa, oraz do niektórych poetów, niezrozumiałych poza tłem ludowej kultury Rosji. Redaktorzy starają się również być idealnie obiektywni w udzielaniu proporcjonalnego miejsca poetom zależnie od ich historyczno-literackiego znaczenia, i jeśli nie osiągają ideału, jeśli ta pięknie wydana książka nie jest wolna od zarzutu przypadkowości, to przyczyny kryją się w czym innym.

Takiego skarbca przekładów jak ten, z którego mogła czerpać antologia francuska, nie przekazała nam przeszłość. Sporo zrobiło dwudziestolecie, że na czele wymienimy Tuwima i tyle zasłużonego, najpilniejszego i najwszechstronniejszego tłumacza, K. A. Jaworskiego. W tym okresie każdy prawie wybitny poeta składa poezji rosyjskiej hołd szczerego zachwytu, a zarazem uznania jej roli w wielkiej odnowie liryki polskiej. W tym również czasie ujawniają swą działalność i tłumacze starszego pokolenia, tacy jak Tadeusz Stępniewski (w wydanej przez Trzaskę, Ewerta i Michalskiego wielkiej *Historii literatury powszechnej*), którego znakomite przekłady Tiutczewa zdobią antologię (mogłyby były być pomnożone o świetny przekład niezmiernie ważnego wiersza „Nie ostygła noc od żaru", nie wiem czemu pominięty), a którego przekłady z Puszkina, niedawno osobno opublikowane, nie powstydziłyby się sąsiedztwa Tuwima. Poza paru jeszcze niedopatrzeniami, które wytknął w swej doskonałej recenzji Piotr Grzegorczyk *(Tygodnik Powszechny,* 1948, nr 4), zasoby pozostawione przez „dwudziestolecie" zostały dobrze wyzyskane przez antologię i stanowią jej żelazny kapitał.

Jeśli natomiast chodzi o przekłady sprzed roku 1918, są one rzadsze i wyszukanie ich, rozrzuconych po rozległych obszarach lat i twórczości szeregu poetów polskich, wymagałoby wieloletniej celowej pracy, a jeszcze bardziej — wieloletniej cierpliwości wyczekiwania, które najlepiej sprzyja ujawnianiu się nieoczekiwanych znalezisk. Sporo pominięć wskazał Grzegorczyk w zacytowanej recenzji, m. in. także takie, których zapomnieć zdawałoby się nie było można, np. Miriama. Przy dłuższym namyśle przypomniałoby się jeszcze to i owo z tej epoki, stosunkowo bliskiej, którą można by ująć w daty 1905—1918. Jako przykład wymieniam Savitri, poetkę niemałego choć krótkotrwałego znaczenia przed pierwszą wojną światową, autorkę — jeśli chodzi o wersyfikację i w ogóle o styl poetycki — niewątpliwie pokrewną ogólnemu stylowi poezji rosyjskiej.

Trudniej, i po dłuższych jeszcze poszukiwaniach przyszłoby odkrycie przekładów dawniejszych, dziewiętnastowiecznych. Tak ostatnio, całkiem przypadkowo, natknąłem się na przekłady Szlagiera (o którym nic bliższego powiedzieć nie umiem) z Bieniediktowa (wierszy politycznych późniejszej epoki, gdy wchodzi on do chóru „poetów-obywateli"), drukowane w *Tece Wileńskiej* A. H. Kirkora w 1857 roku, równocześnie prawie z oryginałami. Przypuszczalnie w owym czasie interesowano się w Polsce żywo poezją satyryczną i piętnującą pierwszych lat liberalniejszego reżimu w Imperium, więc można by jeszcze to i owo znaleźć ponad podane w antologii, prawie wyłącznie z Niekrasowa i prawie wyłącznie Syrokomli. Na ogół tego rodzaju pominięcia są całkowicie usprawiedliwione brakiem indeksów do naszych czasopism literackich; trzeba raczej powiedzieć, że redaktorzy antologii odnosili się do tych prymitywów poezji przekładowej (o ile one były im znane) z wielkim pietyzmem, czasem nawet przesadnym.

Takiej przesady przykładem jest umieszczenie Kryłowa w tłumaczeniu F. S. Dmochowskiego. Nie dają one (a innych tu nie ma) żadnego pojęcia o poecie, niezrównanym w barwności i dosadności języka bajkopisarzu, malarzu rzeczywistości rosyjskiej, protoplaście wielkiego realizmu swego kraju. Na pewno tylko jako ciekawostka umieszczony został przekład Trembeckiego z drugorzędnego sentymentalisty, nie przynoszący zaszczytu ani tłumaczowi, ani oryginałowi, ani poezji rosyjskiej.

Z przekładem ody *Bóg* Dzierżawina wchodzimy w cały las zagadnień. Spośród kilkunastu istniejących przekładów redaktorzy wybrali doskonale wierny, I. Szydłowskiego, wzmiankowany przez Mickiewicza. Postąpili tak działając w myśl ogólnej zasady, że przekład najbliższy chronologicznie dziełu może najwierniej przetransponować na obcy język styl wspólnej epoki literackiej czy kulturowej. Zasada niewątpliwie słuszna, ale w praktyce nie zawsze do zastosowania. Opóźnienie cywilizacyjne jednego kraju względem drugiego, odmienne od naszych pojęcia o zadaniach tłumacza nakazują podjąć na nowo późniejszym czasom trud już raz dokonany. Najnowsze zapewne tłumaczenie sławnej ody Dierżawina, Artura Chojeckiego, nie wiem czy jest równie ścisłe jak tu wydrukowane; ale przekład Szydłowskiego jest zrobiony wierszem, który przestał być w naszej świadomości odpowiednikiem czterostopowego jambu rosyjskiego (tego odpowiednika poezja naszych klasyków nie posiadała), więc też jest przez nas percypowany analogicznie do przekładu prozą. Tymczasem tłumaczenie Chojeckiego, oczekujące wydrukowania, zachowuje ekstatyczną, gorączkową napiętość struny poetyckiej, przedziwnie zgadzającą się ze ściśnionym, potężnie rytmicznym tokiem mowy wiązanej, z jej kompresją, w łożysku regularnego, twardego jak granitowe brzegi rwącego strumienia, metrum.

Obok trudności wyboru spośród kilku równoległych przekładów, redaktorzy musieli wielokrotnie zaradzić brakom, gdy chodziło o znakomitych poetów niedostatecznie w Polsce znanych. Ilość przekładów po raz pierwszy tu drukowanych, nawet nie biorąc pod uwagę w kalkulacji poezji najnowszej, porewolucyjnej — jest bardzo znaczna. Przydałby się krótki komentarz bibliograficzny (skąd przekład wzięty, ew. gdzie i kiedy ukazał się jego pierwodruk), który by uwypuklił zabiegliwość redaktorów na obu odcinkach pracy: zbieranie już istniejącego materiału, oraz zamawianie nowych (i u kogo?). Pozwoliłoby to ocenić odpowiednimi miarami dokonania tłumaczów, ale i na taki indeks, jak i na wszystkie inne, potrzeba czasu. Trudno tu robić analizę przekładów, jednego po drugim; w każdym razie już przy pobieżnym rzucie oka stwierdzić trzeba, że bynajmniej nie jest prawidłem połączenie darów wielkiego poety i znakomitego tłumacza w jednej osobie.

Takie wyjątkowe połączenie stanowi Tuwim, zadziwiający poza wszystkim niezmierną rozpiętością wachlarza stylów poetyckich, które znakomicie umie reprodukować: Puszkin, obok niego Tiutczew (niepotrzebnie tylko rozpoczęty przekładem, który akurat się nie udał: pomijającym najistotniejszy składnik treści oryginału) i Fiet, obok nich Niekrasow, potem symboliści i Majakowski, i aż do najnowszych. Ale gdybyśmy przekłady zawarte w antologii uszeregowali według ich wartości, jako wierność, a nawet jako odczucie i umiejętność oddania odpowiednim słowem stylu poety — na pewno zaraz po Tuwimie znaleźliby się tłumacze, nie występujący wcale, lub bardzo skromnie, w roli poetów oryginalnych. Natomiast wybitni poeci okazują się często miernymi tłumaczami. Zdarzy się i taki niewątpliwie znakomity poeta, który ośmieszy się raz i drugi swymi przekładami, to zniekształcając w nich język polski, to okazując niezrozumienie

tekstu. *Guarda e passa!* „Strach o tej skórze pisać"...

Jeśli jednak o to potrącam, to dlatego, że znajduje tu potwierdzenie teoria integralnego powstawania poezji z materiału słowa, w procesie zupełnie odmiennym od ubierania myśli w rymowane wiersze, co ma miejsce przy tłumaczeniu lub pisaniu według bardzo szczegółowego prozaicznego konspektu, metodą używaną podobno przez niektórych znakomitych poetów, w ich liczbie Baudelaire'a. W całym szeregu innych przekładów napraszają się poprawek drobne uchybienia poprawnego zresztą tłumaczenia. Tak np. w jednym wierszu Boratyńskiego, poety w ogóle nader trudnego i do zrozumienia, i do odczucia (którego przekłady pełnowartościowe są tak samo niełatwe do wykonania, jak — analogia zupełna — Norwida na rosyjski), znajdujemy na zakończenie — pointę:

Jak wsiąka zmierzch bezpłodny w nocne ścienie,
Wieniec pustego dnia!

Dobrze się trzeba nabiedzić, zanim się człek domyśli: co tu robi wieniec? Zawiniła zbytnia dosłowność: *wieniec* znaczy po rosyjsku „koniec", „uwieńczenie" (por. przysłowie *koniec — dielu wieniec*), więc ostatni wiersz brzmiałby sensownie po polsku (z dorzuceniem jednej stopy jambicznej): „Pustego uwieńczenia dnia".

Jest to tylko jeden przykład z wielu i wskazuje jeszcze raz, że doskonałość była tu do pewnego stopnia funkcją czasu poświęconego tworzeniu zarówno przekładów, jak i całej antologii. Tymczasem nie zaglądając za kulisy, z anonsów dostępnych każdemu czytelnikowi pism literackich, wiadomo, że antologia była zapowiadana jako gotowa do druku już na jesieni 1945 roku, czyli w niespełna pół roku po wznowieniu normalnego życia literackiego w Polsce; — wyszła zaś akurat dwa lata później. Gdyby stosunek czasu, poświęconego na jej przygotowanie i jej druk został odwrócony, gdyby dla przygotowania jej redaktorzy mieli dwa lata spokojnego czasu, a pół roku trwał jej druk — rezultaty byłyby prawdopodobnie zupełnie inne, tak pod względem doboru i wykonania przekładów, jak i pod względem bardziej obiektywnego

Pomimo wyraźnej tendencji do zachowania historyczno-literackiego obiektywizmu stawionym w niej poetom.
równomiernego przydziału miejsca przedniektóre pominięcia rzucają się w oczy. Wyszczególnił je w swej recenzji Grzegorczyk, przytaczając jako przykład znakomite istotnie tłumaczenie jednego z najgłośniejszych w liryce rosyjskiej wierszy Włodzimierza Sołowjowa, pióra Jerzego Klingera. W szeregu pominiętych poetów wskazuje recenzent nie tylko aktualnych po dziś dzień artystycznie, jak Achmatowa, ale i takich, których sława już przebrzmiała, znaczenie jednak w dziejach uczuciowości zbiorowej nie może być zapomniane: z tego punktu widzenia taki Nadson zasługiwał o wiele bardziej na uwzględnienie niż Bieniediktow, tym bardziej, że nie byłoby kłopotu z przekładami: prócz wymienionego przez Grzegorczyka Lieberta tłumaczyli go M. Zaruski (osobna książka) i wielu innych.

Pomimo wszystkich wytkniętych mankamentów piękna pod względem zewnętrznym książka, zaopatrzona w interesujące, choć zbyt zwięzłe posłowie L. Gomolickiego i w noty biograficzne (które, natomiast, powinny się były ograniczyć do zwięzłych dat, pomijając trącące nieco wulgarnym socjologizmem ogólniejsze charakterystyki poetów) — jest niewątpliwie podsumowaniem wielkich i płodnych wysiłków szeregu wielkich talentów literatury polskiej, zebranych kosztem ogromnego zapału i imponującej, niestety zbyt gorączkowej pracy redaktorów, a także wtajemniczeniem w czarujący świat poezji rosyjskiej, a może i poezji *tout court*, wielkiej poezji w ogóle.

K. W. Zawodziński

OD WSI DO WSI

STANISŁAW PIĘTAK: *Dom rodzinny*. Wydawnictwo Oddziału Wiejskiego Związku Zawodowego Literatów Polskich, Kraków, 1947 r.; str. 141 i 3 nl.

STANISŁAW PIĘTAK: *Linia ognia*. Poezje. Spółdzielnia Wydawnicza „Książka", Warszawa, oddział w Łodzi, 1947, str. 92 i 4 nl.

I

Dwa wydane po wojnie zbiory poezji Stanisława Piętaka zawartością swą i układem dają do zrozumienia, że jest to cały doro-

bek poetycki, który, zdaniem poety, ma go reprezentować w literaturze.

Dom rodzinny zawiera wybór utworów z lat przedwojennych, przemieszany w sposób nie zawsze racjonalny z utworami z lat 1942—1945 — zresztą nie wszystkie wiersze są datowane. *Linia ognia* — to w większości epika lat ostatnich, poprzedzona króciutkim przeglądem liryków wcześniejszych. W ten sposób powstał pewnego rodzaju chaos. Wygląda to tak, jak gdyby obydwa tomy wydane zostały niezależnie od siebie. Nie jest to z pewnością objaw dobrych zwyczajów wydawniczych.

2

Stanisław Piętak jest poetą wsi. *Materia poetica* tych wierszy zamknięta jest w obrębie realiów życia wiejskiego i nie wychodzi poza nie.

Musimy jednak naprzód rozróżnić dwa znaczenia wyrazu „wieś". Pierwsze obejmuje po prostu to, co oglądamy z okien wagonu kolejowego, wyjechawszy z miasta — to zbiór elementów traktowanych zwykle w sposób malarsko-uczuciowy i tak przez literaturę wykorzystywanych. Człowiek jest tu elementem odczuwanym przez człowieka i wyrażanym przez poetę na tej samej płaszczyźnie co las, chata, czy zachód słońca. Takie pojmowanie wsi znajduje oczywiście swe źródło w psychice człowieka miasta dzięki jego oddaleniu od życia wiejskiego, które wpływa na zamazywanie się konturów, i dzięki jego specjalnemu podejściu do wsi jako miejsca wypoczynku, wyposażonego jednocześnie w większą sumę przedmiotów sprawiających estetyczną radość.

W drugim znaczeniu słowo „wieś" — to termin socjologiczny, to określenie środowiska ludzkiego, żyjącego w specyficznych warunkach, z których wynikają takie a takie potrzeby, z których mogą wyniknąć takie a takie konflikty, w których kształtuje się taka a taka psychika. Tu poeta patrzy na człowieka jako na członka pewnej zbiorowości, bada go w związku z tą zbiorowością. Inne elementy stają się tłem — przechodzą na inną płaszczyznę.

Otóż ciekawą jest rzeczą, że Piętak w pierwszych etapach swej twórczości (głównie — wiersze wydane po raz pierwszy w *Alfabecie oczu*, 1935) jest poetą wsi w owym pierwszym znaczeniu — jest poetą ziemi. Weźmy jego wiersz pt.: *Dzieciństwo:*

Drogą kobiety płynęły — czerwone kry.
Oczy szukały potem drzew...

Człowiek jest tu plamą barwną współgrającą przy opisie krajobrazu, niczym więcej. Podobnie:

Kogo czekać — i po co? Białych panien i szyb
jest pełna dal.
(Dalej księżyc)

Zawarte tu przy tym pytanie retoryczne mówi wystarczająco samo za siebie.

Jedynym człowiekiem wsi — a czy tak bardzo wsi, zastanowimy się za chwilę — jest poeta i, dodajmy to koniecznie, jego najbliższe otoczenie. To ostatnie jednak tylko dlatego, że wkracza w sferę jego uczuć jednostkowych, niczym nie związanych z uczuciami zbiorowymi. Problemy, które stawia wczesna liryka Piętaka, nie wychodzą nigdy poza „dom rodzinny", nie potrącają o sprawy człowieka, z którym poeta nie jest związany serdecznymi więzami.

A teraz jakże się przedstawia ów wachlarz uczuć czy nastrojów, które wprawiają w ruch pióro poety? Powiedzmy sobie od razu — jest to psychika człowieka skomplikowanego, człowieka pełnego kompleksów, jednym słowem nie bez słuszności, sądzę, upraszczając — psychika człowieka raczej miasta niż wsi.

Okres to, w którym u liryka przeważa zwykle tematyka miłosna. Przyjrzyjmy się psychice poety kształtowanej przez uczucia erotyczne. Jego miłość jest miłością trudną i skomplikowaną, nie wyzwala radości, jak dzieje się zwykle u natur prostych i zdrowych. Aby nie mnożyć cytatów, odsyłam do wiersza *Miłość*. A oto jeszcze jeden aspekt owego oddalenia poety od wsi, pojętej socjologicznie. Nie jest on człowiekiem wciągniętym w wir pracy wiejskiej, stoi na uboczu — nie nadający się do roboty osobnik. *Ależ chłop — wicher kropnął cię o ziemię (Żniwa)* — woła do niego z pobłażliwym śmiechem ojciec.

Tak więc poezja Piętaka w jej pierwszej fazie to dialog ziemi rodzinnej i poety.

Witaj mi wpływająca w mój wiersz wonią
wiatru i ziół
nizinna, nieśmiertelna ziemio

— kończy poeta swój wiersz *Dla poematu*.

Najbardziej charakterystyczna cecha owego dialogu jest logiczną konsekwencją stosunku poety do człowieka w tym okresie. Jeśli bowiem człowiek obniża się niejako w jego poezji o parę szczebli w hierarchii — nazwijmy to technicznie — realiów poetyckich, to automatycznie podnoszą się inne re-

alia. I oto w poezji Piętaka spotykamy się z poważnym — w pełnym tego słowa znaczeniu — stosunkiem do ziemi, lasu, księżyca, obłoku. Jego rozmowy retoryczne z ziemią bierzemy właściwie na serio. Istnieje jakby jakiś metafizyczny kontrast między nimi — obcy dla nas i tajemniczy.

Ów ton zostaje jeszcze pogłębiony przez bardzo częsty u Piętaka motyw snu. Posługuje się nim w różny sposób. Należy tu obok metaforyki i tematyki senno-wizyjnej (*Sen chłopca, Atak serca, Głód*) wplatanie w wiersze operujące w sposób logiczny wartościami realnymi motywów fantastycznych — typowe niespodzianki snów:

Hej, rzekę wypije nam stara! —
śmiali się chłopi brodząc w tęczy.
I naraz, och, mara nie mara,
jeden z nich frunął w lśnień obręczy
(Dzień letni)

Dodajmy, że sprawa ta nie pozostaje bez wpływu na kompozycję, która jest słaba stroną tych wierszy, przypominających czasem notatnik poetycki. Bo czy to nie sen właśnie łączy ze sobą rzeczy i sprawy nad wyraz odległe, pozostawiając tylko ogólny ton wrażeniowo-nastrojowy? A to jest podstawa, na której Piętak buduje większość tych wierszy.

Streszczając: pierwszy etap twórczości Piętaka to wieś, którą się poetyzuje, ale z którą się nie współżyje.

3

Istnieją jednak utwory, w których Piętak zdaje się wychodzić z zaczarowanego kręgu swego dialogu z ziemią. Są nimi poematy — niejednokrotnie już określane jako romantyczne (zwłaszcza *Rapsod, Zdrada* i *Zbieg*). Powstaje wszakże pytanie, czy nie wychodzi tylko pozornie. Nie szuka bowiem ludzi wsi realnych i współczesnych, tworzy coś w rodzaju mitów o chłopach bohaterach, ludziach o potężnych namiętnościach. I losy ich — to losy niezwykłe. Taki jest Szela w *Rapsodzie*, Jaś Magórski — samobójca w *Zdradzie*, a zwłaszcza ów Jan ze *Zbiega* — rywal i zabójca ekonoma — stylizowany na jakiegoś tytana chłopskiego. Charakterystyczną jest tu rzeczą, że autor malując konflikt tak bliski konfliktom społecznym, sąsiedztwa tego prawie nie wykorzystuje.

Poematy te nie są więc wyzwoleniem z egotyzmu. Wyglądają one raczej jak rzutowane w świat niemal fantastyczny — własne marzenia poety.

Częściowym takim wyzwoleniem stają się dopiero liryki wojenne i powojenne. Wyróżniają się one inną niż poematy zmianą formalną w stosunku do pierwszego okresu twórczości Piętaka. Poeta nawraca tu do form tradycyjnych wiersza lirycznego: asonans i rym, rytm, strona graficzna, rozluźnienie metaforyki. W stosunku do ziemi autor wyzbywa się tonu patetycznego. Zbliża się tu prostotą, uszczegółowieniem realiów poetyckich do Frasika. Taki jest *Ogród* („podałbym bożą krówkę złotej wyczce twarzą"), *Lipiec*, *M. przeszła ulicą* i wiele innych. Zhumanizowanie przyrody wzrasta tu jeszcze:

lub pszczoła, gdy na kwieciu zatrutym
w południe
umiera wzdychając, że życie było złudne
(Rozmowa z matką)

Przy tym tych realiów poetyckich jest mniej — autor idzie raczej w głąb niż wszerz. Wiersze te nie są tak spontaniczne, jak liryka pierwszego okresu — dystans, który dzieli poetę od przedmiotu poezji, nadaje jego wyrazowi niekiedy cechy humoru.

Zmienia się również stosunek do samego siebie. Zrazu porozumienie z ludźmi było niemożliwe, bo poeta nikogo poza sobą nie widział — do tego stopnia, że nie umiał zdefiniować samego siebie.

Pytacie, kto jestem?
Na imię nie wiem, jak mi jest
(Noc letnia)

Coraz więcej miejsca w jego wierszach zajmuje refleksja, a z nią razem pragnienie umiejscowienia swego „ja" między ludźmi. Stąd wiele wierszy autobiograficznych (*Rodowód, Nad sobą samym, Samotność* i inne).

Do swego dialogu z ziemią dopuszcza tu człowieka z gromady chłopskiej, niekiedy, zwłaszcza w lirykach wojennych, łączy się z tą gromadą, dochodzi nawet do liryki roli w *Piosence dziecka* i *Pieśni matki* — ale to już jest kres, który osiąga, by zaraz się cofnąć. Cofa się, bo nawet wojna nie pozwala mu roztopić swego — innego od gromady — „ja" w tej gromadzie:

Nachyl się, słuchaj, w Rosji w boju coś się
zmienia.
Pojedziem jeszcze po mą sławę w tysiąc koni
(Do matki)

W *Pieśni poety* wreszcie mówi:

Następca mój w poezji, który nie będzie
dręczył się już myślą swoją i o świata los,
w ową chwilę przystanie na szumów grzędzie
i ze snu kwiatów czarnych fantastyczny głos
wyprowadzi. Dzieci i starcy zbudzeni
wyjdą badać, jak w promieniach formuje się kłos
zboża — i będą iść z nim. O, przeniewierni
wreszcie usiądą nad rzeką. On im powieści
słowa powie i zasną znów w traw szeleście...

Ten „świata los" darujemy złudzeniom poety. Ale owo udręczenie myślą swoją, owa antyteza następcy jest dobrą autokrytyką. Spojrzenie na gromadę rzutujące ją w przyszłość — to znowu dystans, od którego się nigdy poeta nie wyzwoli. Skrócił go ile mógł, zbliżył się do tej gromady, patrzy na nią — wiemy już, że ją kocha. I tak jest dla Piętaka najlepiej. To droga otwarta, wskazująca nowe perspektywy dla rozwoju poety.

4

Prawie cały drugi tom poezji Piętaka — *Linia ognia* — to utwory epickie, w których poety nie widzimy zupełnie, ludzie zaś przedstawieni przez niego to już naprawdę ludzie wsi — przeciętni i wybitni, źli i dobrzy, kochankowie i partyzanci — ludzie przedstawieni w kontekście społecznym.

Nie znaczy to, że poeta zrezygnował ze swego wyboru psychologicznego — i tu przeważają natury namiętne, głównie w sensie erotycznym, czym *Linia ognia* nawiązuje do epiki lirycznej — ale namiętności to stonowane, przytarte przez kontekst ze środowiskiem. Mamy tu — zwłaszcza w *Partyzancie i dziewczynie* — do czynienia z gromadą. Już pierwsze wiersze tego poematu — wesele, mnóstwo gości, homerowski katalog — przekonują nas, że autor stanął u kresu swej długiej wędrówki między jedną „wsią" a drugą.

Ale jakie jest tego dotarcia do celu osiągnięcie artystyczne? Epika Piętaka reprezentowana przez *Swawolne i smutne powieści*, oraz *Partyzanta i dziewczynę* przedstawia trzeci typ epiki tego poety — obok epiki przeliryzowanej takich poematów jak *Zbieg* i epiki opisowej *Młodych dni* — żywota człowieka poczciwego wsi *(Linia ognia)*.

W tej epice na plan pierwszy wybija się opowiadanie. Autor osiągniętemu z takim trudem kontaktowi z wsią pragnął dać wyraz jak najbardziej autentyczny. Bez wątpienia w jego intencjach leżała stylizacja na prostotę i powierzchowność, wyraźna zwłaszcza w partiach dialogowych. Weźmy pierwszy z brzegu przykład:

Zajdźże pod kościół, Ludwik. Schodzą się
dziewczęta,
a i chłopaków u nas nigdy nie brakuje.
(Rózia)

Prostota osiągnięta, styl mowy zachowany. Jednak wybór elementów językowych użytych do tej stylizacji rzadko jest przynajmniej tak trafny.

Niedociągnięcia idą tu w dwóch kierunkach. Pierwszy z nich — to uleganie kalkom stylistycznym, oklepanym i zdewaluowanym obrazom poetyckim, które z poezji wyszły już bardzo dawno. Takie zdanie: *Ale wszak jeszcze spotkam się, ach, z tym Sochowskim gadem i muszę przy nim stać w nienawiści piekielnym warze* — może nas przekonać tylko o jednym. Jeśli stylizacja Piętaka szła w kierunku wyrazu poetyckiego wiejskiego grafomana z zapóźnioną i bardzo lichutką kulturą literacką zdobytą kosztem prostoty wysłowienia — to cel swój osiągnął.

Drugie niedociągnięcie już przynajmniej bardziej jest zgodne z intencjami poety. To orgia prozaizmów w tych poematach.

Marysiu! — krzyknął Jaś. — Wiem wszystko, a jednak mnie boli.
Nie umiem ja tak żyć jak ty. Że on odwiedzał ciebie,
zdaję sobie sprawę — to wszystko przed oczyma stoi...
On albo ja może żyć tylko na ziemi i niebie...
(Partyzant i dziewczyna)

Oczywistą konsekwencją takiego postępowania są niesamowite dłużyzny tych poematów. Nie okupują tych braków wartości ideowe i fabularne, które mogłyby zbliżyć czytelnika obcego trudnej poezji, a zainteresowanego tematyką, do poezji w ogóle. Piętak przegrywa tu dużą stawkę. Oby tylko na razie, a nie na stałe.

Nie ratują tej epiki ani udane utwory — jak zwłaszcza *Złote wesele*, ani wiele udatnych opisów porozrzucanych po całym tomie. Słowem: próba autoterapii nie powiodła się. Wygląda na to, że Piętak przełamał tu siłą swą naturę poetycką, która — zbliżając się do współodczuwania obcych stanów duchowych, psychiki gromady,

z jakiej poeta wyrósł — nigdy jednak pewnej granicy nie przekroczy. Droga od wsi do wsi zakończyła się fiaskiem. Powtarzamy ponownie: oby narazie.

5

Przecięcie złożonego z egotyzmu, melancholii i romantycznych pogłosów pionu uczuciowego — z poziomem tematyki wiejskiej wywołuje zawsze, jak za dotknięciem różdżki czarodziejskiej, nazwiska Jesienina i Czechowicza. Związek z Jesieninem jest bardzo odległy, wskutek jego odmiennej organizacji psychicznej. Podobnie odległy jest związek z Peiperem, nazywanym często mistrzem Piętaka. Zbyt daleko odszedł emocjonalizm Piętaka od intelektualizmu Peipera, aby można było zestawiać z jakimkolwiek pożytkiem wiersze obu poetów.

Pozostawałby Czechowicz i w ogóle grupa młodych poetów pochodzenia chłopskiego z lat 1930—39. Tu najbliższym „kolegą" Piętaka byłby Józef Stachowski. Jest to jednak raczej wspólność atmosfery poetyckiej, wspólnota w oderwaniu się od wsi rzeczywistej na rzecz wsi poetyzowanej. Tylko — powiedzmy otwarcie — Czechowicz robił to o wiele, wiele lepiej.

Jerzy Kwiatkowski

Na okładce fotos z filmu Sergiusza Eisensteina „Aleksander Newski": artysta radziecki N. P. Ochłopkow jako Wasyli Busłaj.

Prosimy wypełnić czytelnie!

DEKLARACJA

Niniejszym zamawiam w przepłacie pierwszą serię (4 tomy) Narodowego Wydania Dzieł Adama Mickiewicza. Warunki przepłaty są mi znane. Należność w sumie zł 800 zobowiązuję się wpłacić na konto P. K. O. Nr. I — 7474 w ratach miesięcznych po 200 zł, lub w dwóch ratach po 400 zł albo jednorazowo w miesiącu czerwcu 800 zł.

(niepotrzebne skreślić)

..... Nazwisko ..... Miejscowość

..... Imię ..... Ulica, nr domu

..... Zawód ..... Poczta powiat

..... (Podpis)

Wyciąć, nakleić na kartę pocztową i przesłać pod adresem:

Warszawa ul. Daszyńskiego 14 „CZYTELNIK" Instytut Wydawniczy

WYKAZ TREŚCI

EDMUND OSMAŃCZYK: Laur 5
ZYGMUNT KAŁUŻYŃSKI: Sergiusz Eisenstein czyli rehabilitacja historii 23
GEORG LUKACS: Balzac jako krytyk Stendhala 41
STANISŁAW CZERNIK: Prymitywy poezji ludowej 57
TADEUSZ PEIPER: Jouvet w Polsce 70
JANUSZ MAKARCZYK: Sudan — retorta nieistniejących narodów 82
LUCYNA KRAŚNICKA: Dziennik z rewolucyjnych dni Krakowa r. 1848 108

SPRAWY I TROSKI

KAZIMIERZ WYKA: Muzeum na kółkach 127

SPRAWOZDANIA

K. W. ZAWODZIŃSKI: Dwie antologie 139
JERZY KWIATKOWSKI: Od wsi do wsi 146

Wydawca: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", Warszawa—Łódź—Kraków.
Redaktor naczelny: Kazimierz Wyka
Sekretarz odpowiedzialny: Jan Alfred Szczepański.
Adres redakcji: Kraków, Basztowa 15, m. 8. Administracji: Wielopole 1.
Cena zeszytu 115 zł + 5 zł (cegiełka na „Dom Słowa Polskiego")
Prenumerata za III kwartał 1948 r. 200 zł (2 zeszyty), za IV kwartał 300 zł (3 zeszyty) za II półrocze 500 zł.
Rękopisów niezamówionych redakcja nie zwraca

1798—1948

W 150 ROCZNICĘ URODZIN POETY

NARODOWE WYDANIE DZIEŁ

ADAMA MICKIEWICZA

pod wysokim protektoratem Prezydenta R. P. Bolesława Bieruta na mocy uchwały Krajowej Rady Narodowej z dn. 5. V. 1945 r., na zlecenie Ministerstwa Kultury i sztuki

SPÓŁDZIELNIA WYDAWNICZA „CZYTELNIK"

ogłasza przedpłatę

na Narodowe Wydanie Dzieł Adama Mickiewicza obejmujące w 15-tu tomach, w 4-ch seriach całość spuścizny duchowej Poety. Tekst krytyczny opracowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Sztuki staraniem Komitetu Redakcyjnego pod przewodnictwem Leona Płoszewskiego. Wydanie na papierze bezdrzewnym, w okładce półsztywnej.

WARUNKI PRZEDPŁATY SERII PIERWSZEJ

obejmującej całość twórczości poetyckiej Adama Mickiewicza w 4-ch tomach, o łącznej objętości 1700 stron, w nakładzie 100 tysięcy egzemplarzy

1. Wszystkie 4 tomy serii pierwszej ukażą się jednocześnie w dniu 15 listopada br. i będą wysyłane zamawiającym w kolejności zgłoszeń.
2. Cena czterech tomów stanowiących serię pierwszą wynosi w przedpłacie łącznie 800 zł, płatnych jednocześnie z podpisaniem deklaracji lub też w 4 ratach po 200 zł — w miesiącach: czerwcu, lipcu, sierpniu i wrześniu, albo w dwóch ratach po 400 zł — płatnych w miesiącach: czerwcu i wrześniu — na konto P. K. O. I — 7474. Cena w sprzedaży księgarskiej będzie dwukrotnie wyższa.
3. Zamawiający wypełnia deklarację, w której zobowiązuje się do uiszczania całej należności w terminach przewidzianych i przez siebie wybranych i przesyła ją pod adresem: „*CZYTELNIK*" *INSTYTUT* WYDAWNICZY, WARSZAWA, UL. DASZYŃSKIEGO 14.
Deklarację można otrzymać we wszystkich księgarniach.
4. Zgłoszenie przedpłaty na serię pierwszą nie pociąga za sobą obowiązku zamawiania dalszych serii. Natomiast zamawiającym serię pierwszą będą przysługiwały przywileje przy seriach następnych.

Dokładne warunki i terminy ukazywania się serii dalszych będą podane w osobnych ogłoszeniach i prospektach.